La taL



colección *bajo el influjo* *5



La taL



[“LA TAL” EDICIONES]

LA PAZ, SETIEMBRE DEL 2014, CH’ENKO TOTAL

TIRAJE L IBRE

bellogomez_vanni@hotmail.com

Portada: G. B., hecha a partir de diseño del ilustre R. Shaw, im- portantísimo y poco conocido diseñador de Discos Méndez, 1968

CONTRACULTURA — MARXISMO —

INDIANISMO

3

A N, por el extrañamiento

4

Esta compilación, quinto número de BAJO EL

INFLUJO, como la mayoría de los demás números, fue elabo- rada al calor de los entusiasmos, y en el frío de las madruga-

das. El editor y autor de este compilado se disculpa por la

pertinaz perseverancia en difundir sus propios textos, pero, como acabamos de señalar, solo el calor de los apasiona-

mientos personales podría disculpar tamaño egocentrismo. Habiendo aclarado lo anterior, nos parece muy importante

hoy, en los tiempos que corren, de extrañamiento y de sen- tirnos en el "ch'enko total" epistemológico en que nos senti-

mos, discurrir y discutir sobre algunos elementos que han forjado en gran medida nuestros caminos intelectuales y

nuestra vivencia cotidiana. Como hijos adoptados de la de-

mocracia y del neoliberalismo, pero también como hijos bastardos de la izquierda latinoamericana, como cholos o

como roqueros que somos, nos compete la tarea de tratar de explicar dónde estamos parados después de diez años de

haber sido gobernados por quienes se arrogan la interlocu- ción de nuestras

identidades. Por eso consideramos que la

reunión de estos dos pequeños ensayos, escritos reciente-

mente, tiene algún valor, porque encontraras aquí, querido lector, una impugnación a nuestros padres vanguardistas, a

nuestros abuelos marxistas, sobre el lugar discursivo que han creado para que nosotros podamos dialogar con ellos y

con la realidad. Es pues una impugnación, un abrir debates que cotejen elementos de nuestras identidades que no se han

discutido por cuestiones de decrepitud o por simple intran- sigencia académica, o porque lo cholo y lo contracultural no

han dejado de ser malas palabras en la academia. Porque los

miristas eran hippies sin querer serlo y porque Sáenz es, a todas luces, un rockstar. Por eso creemos que estos textos pueden tener algo de valor, porque pueden abrir algunos

debates que no se han entablado por la poca seriedad que

revisten estos temas entre la generación de nuestros padres, de nuestros abuelos. Quedas invitado a la comilona familiar.

Contracultura y marxismo crítico

Perry Anderson, director, durante años, de la New Left

Review, en su ya clásico libro sobre el marxismo occidental(1) discute contra la idea tan extendida de que existen dos polos

totalmente opuestos entre un marxismo hegeliano (algunos como Alvin Gouldner lo llamarán “marxismo crítico”(2)) y

un marxismo antihegeliano y que generalmente se identifica con el marxismo científico. Esa polaridad, dice Anderson, es

terriblemente ambigua y por ejemplo dos marxistas furiosa-

mente críticos con el hegelianismo como Althusser y Collet- ti pueden estar en las antípodas de su crítica justamente de

Hegel en Marx. Uno, Althusser, criticaba el concepto de “alienación” como un reducto del ingenuo Marx joven y al

contrario Colletti rescataba dicho concepto por ser funda- mental para entender El Capital. Siguiendo esa ambigüedad,

Anderson señala que si bien Theodor Adorno es uno de los continuadores más profundos del hegelianismo dentro del

marxismo, tenía muchas más cosas en común con Althusser

de lo que se piensa: su crítica a la sobrevaloración del con- cepto de alienación y particularmente su crítica a la preemi-

nencia epistemológica del sujeto frente al objeto, crítica esta- blecida con insistencia por Althusser. Por razones prácticas

para este artículo, haciendo caso omiso de esta ambigüedad sugerida por Anderson, mantendremos la oposición entre

un marxismo crítico y uno científico.

Umberto Eco y otros escritores de mitades del siglo XX estaban tratando de entender la cultura occidental de masas

y los nuevos procesos intelectuales que se estaban dando en general en la cultura occidental y específicamente en las uni-

versidades de Europa y Estados Unidos. Estaban tratando de entender cómo ingresar la cultura de masas, la llamada

“cultura popular”, al panorama teórico de interpretación de la realidad occidental. Estos procesos intelectuales que se

irían a condensar en el Mayo del 68 tenían entre sus más interesantes mentores justamente a Adorno, a los intelectua-

6

les de la Escuela de Fráncfort que huyeron del nazismo en la Segunda Guerra Mundial y que llegaron a Estados Unidos

para renovar el panorama intelectual norteamericano y algu- nos otros pensadores del marxismo crítico. Es por eso que

gran parte de la crítica contracultural surgida en los años sesenta en Estados Unidos esté plagada de las propuestas

teóricas de Adorno y Marcuse. El concepto de fetichismo de

la mercancía, trabajado por Adorno para el caso de las in- dustrias culturales del capitalismo contemporáneo, encajó

cabalmente en las críticas contraculturales contra el capitalis- mo y la sociedad de consumo que esa joven generación im-

pugnaba. Encajó porque los jóvenes se daban cuenta de que a través de un evidente proceso de fetichización -es decir, de

elevación religiosa de la mercancía que evita cualquier acer- camiento crítico a ella- cualquier propuesta que ellos hacían

para romper con la generación de sus padres, contra el con-

servadurismo de su sociedad, contra la hipocresía que impe- raba después de la Segunda Guerra Mundial, cualquier in-

tento de romper con lo establecido y con el “sistema” (todas esas, consignas de la contracultura), estaba condenado a ser

cooptado por el mercado, que empaquetaba sus ideas y se las vendía edulcoradas y exentas de cualquier peligro verda-

dero. Al menos eso es lo que indican los textos más entu-

siastas de los primeros setenta y de quienes vivieron el naci- miento de la contracultura radicalizada antes y después de la

guerra de Vietnam. Pienso en un libro publicado en Italia en 1972 llamado La cultura underground de Mario Maffi o en la

conferencia llamada “Una nación por tres días. Sonido y delirio en Woodstock” que dio Uwe Schmitt en el marco de

la serie La fiesta en la radio alemana en los ochentas, pero también pienso en la crítica que recibieron esas ideas ya en

el periodo post neoliberalismo por ejemplo en el libro Rebe-

larse vende. El negocio de la Contracultura de los canadienses Jo- seph Heath y Andrew Potter (3).

En este artículo trabajaremos a partir de estos textos, de los que se desprende el concepto de “contracultura”. La

contracultura, así, es definida como un concepto histórico concreto: se trata de un concepto acuñado en los años se-

senta en los Estados Unidos para englobar las experiencias

culturales, y como veremos adelante, políticas e ideológicas de los años sesenta tanto en Estados Unidos como en Euro-

pa. Además, esa generación, como toda generación politiza- da y con una propuesta ideológica buscó, como también

veremos, antecedentes intelectuales y culturales claros. Aun- que en el presente

artículo no abundemos en la experiencia

de la contracultura en Europa, debemos mencionar que uno

de los cabecillas en las revueltas en Paris en Mayo del 68, Guy Debord, al igual que la contracultura norteamericana,

también basa fundamentalmente su análisis de la cultura de masas en los conceptos de alienación y “fetichismo de la

mercancía” de Marx. Y que, tal como explica largamente Greil Marcus en Rastros de carmín, la contracultura también

vio en las vanguardias europeas, particularmente en el da- daísmo, que luego sería continuado por los letristas y los

situacionistas con Debord a la cabeza, un claro antecedente

(4). De hecho existe un arco entre el dadaísmo y el surrealis- mo encarnados en gente como Cocteau y el “dadaísmo psi-

codélico”- como lo llama Mario Maffi- californiano, a través de figuras como el cineasta y gurú de los sesenta Keneth

Anger, que vivió a fines de los cincuenta en París.

Ahora bien, hecha la precisión previa, podemos afir- mar que a la generación norteamericana de transición entre la década de los sesenta y los setenta que estaba tratando de

retomar una tradición intelectual para teorizar en torno a sus

inquietudes generacionales tuvo el duro trabajo de hacerse tomar en serio. Aunque había bastante entusiasmo dentro

de los propios círculos intelectuales y artísticos jóvenes (el caso del libro La cultura underground es paradigmático), los

intelectuales adultos como Adorno, que habían inspirado su obra, se sentían

reticentes a aceptar que la cultura popular

en la que enmarcaban su trabajo estos jóvenes fuera algo

más que un vano producto de la industria capitalista de la cultura. Apocalípticos e integrados, del ya citado Umberto Eco

es justamente el texto en el que la discusión se hace eviden- te: ¿cómo hacer que la cultura con la que la generación de

los cincuenta-sesenta creció y que estaba en construcción se tome en serio? Eco, un tipo que ya era docente en universi-

dades europeas en los sesentas es bastante ambiguo en la

respuesta a esa pregunta. Pero lo importante es que pone en escena la posibilidad de analizar seriamente los fenómenos

de la cultura popular. Aunque sus conclusiones sean, por ejemplo, que no es necesario discutir el “mal gusto” de la

canción pop sino cómo funciona y porqué le gusta a la gen- te. Sesenta años después el panorama ha cambiado total-

mente y hasta cierto punto la historia le ha dado la razón a

esa generación de los sesenta que renegaba de sus padres pero que quería a la vez que ellos la tomen en serio.

Por un lado existe hoy una larga tradición de rechazo a los “estudios culturales” que los consideran -en una evidente

tautología- demasiado culturales y por el otro lado existe un ámbito totalmente imbuido de la cultura surgida a partir del

Mayo del 68 y la revolución cultural surgida en todo el occi- dente y particularmente en Estados Unidos que integró el

análisis de la cultura popular al centro de sus reflexiones. No

es gratuito que los teóricos más exitosos de los últimos diez años -pienso por ejemplo en Zizek-, además de ser éxitos de

venta, estén totalmente imbuidos de la cultura popular. En el caso de Zizek, por ejemplo, la lectura de la cultura popu-

lar del siglo XX le sirvió para identificar en el plano de la cultura los tópicos más complejos del pensamiento occiden-

tal de los últimos siglos, particularmente del psicoanálisis.

Por otro lado, este hecho también ha sido fuertemente con- denado por Heath y Potter que señalan que la influencia del

psicoanálisis freudiano en la cultura popular hizo mucho daño a la praxis y a la teoría política de los sesenta por que

entre otras cosas, los jóvenes del 68 no se dieron cuenta de que las teorías de Freud no eran más que eso, teorías. Según

Heath y Potter la constante búsqueda de la generación de la contracultura del radicalismo total, la "transgresión por la

transgresión", su acercamiento a la delincuencia, la locura y

la radicalidad asumida a costa de todo se debe a que creye- ron que tanto el sistema social, económico y político de sus

padres y de las sociedades avanzadas y capitalistas ocultaban potencialmente un "yo infantil" y reprimían a los individuos

que secretamente deseaban transgredir las reglas.

Por otro lado, a parte de las influencias intelectuales de la contracultura (ese cruce particular entre el marxismo y el

psicoanálisis que justamente signó a la Escuela de Fráncfort) estaba la generación literaria previa, los escritores de la Ge-

neración Beat. Si bien los escritores Beat también estaban imbuidos de las ideas que circulaban durante los años cin-

cuenta en torno a la modernización de la sociedad, del psi- coanálisis de Reich por ejemplo, ellos encontraron sus refe-

rentes en el pensamiento anglosajón llamado

“Trascendentalista”. Consideraron que sus antecesores in- mediatos fueron Whitman, Emerson y Thoureau. Vieron en

su estilo de vida, en su alejamiento de las ciudades, su acer- camiento a la naturaleza, su negación de las normas sociales,

su interés por el conocimiento pre moderno, su praxis polí- tica libertaria, un modelo de vida más práctico que teórico.

Es interesante que el libro que funda el concepto de contra- cultura, El nacimiento de una contracultura de Theodore Roszak,

publicado en 1968, tiene como punto de referencia a Marcu-

se (de la Escuela de Fráncfort) y a Ginsberg (de la Genera- ción Beat). Pero volvamos a los trascendentalistas. Los tras-

cendentalistas aunque tuvieron desaveniencias entre ellos, tuvieron una relación muy estrecha. Se caracterizaban por su

postura algo ambigua frente a la modernidad: por un lado Whitman le cantó a la naciente cultura norteamericana mo-

derna pero por otro lado su vida transcurrió en un constante

viaje de la ciudad al campo donde todavía se vislumbraba la antigua

Norteamérica. Emerson, por otro lado, supo ver en

la cultura pre moderna inglesa un punto de referencia. Fue cercano a los pensadores románticos ingleses Thomas Carly-

le y John Ruskin. Y Thoureau, el más político de los trascen- dentalistas decidió huir de la vida social y vivir en una caba-

ña en los terrenos de su amigo Emerson escribiendo su no- vela Walden (que en alemán quiere decir Bosque) y sus famo-

sos diarios. Ellos como otros pensadores entre los que están

Romain Rolland, Tolstoi o Bernard Shaw fueron autores muy leídos durante la primera mitad del siglo XX y difun-

dieron ampliamente visiones anti modernas y libertarias(5). Pero como decíamos, la generación del 68 vio en la Ge-

neración Beat su antecedente. Allí fue donde surgió la con- tracultura. Sus inquietudes más evidentes, su crítica a la so-

ciedad conservadora, a la rutina, al consumismo, a la ciencia,

a la moral cristiana, todas ellas críticas programáticas de la contracultura, se vieron refrendadas en la vida de los beat-

niks y de sus antecesores. También la cultura juvenil de los años cincuenta fue un referente muy fuerte de la contracul-

tura. Los intelectuales jóvenes de los sesenta vieron a la cul- tura juvenil de los años cincuenta -la década de mayor hol-

ganza económica de la sociedad norteamericana hasta aquel

entonces-, a las llamadas “subculturas” de aquella década, los teddy boys, las pandillas juveniles, los motociclistas, James

Dean y el rock and roll, como un antecedente ingenuo de una “rebeldía sin causa” de la que salieron las inquietudes de

la década posterior. Allí están por ejemplo las reiteradas re- ferencias que hace Keneth Anger en sus cortometrajes de

los sesenta en los que los personajes son motociclistas hiper- sexuados, fetichistas de los cromos de sus automóviles. Lo

evidente era que en la década de los cincuenta nació la cultu-

ra juvenil. Es por eso que entre las consignas más marcadas de la generación de los sesenta están aquellas que tienden a

romper con la generación paterna, a diferenciarse del mun- do adulto. Pero los requerimientos políticos del momento,

su rápido acercamiento al marxismo, que se ve bien retrata- do justamente en el entusiasmo de Maffi en torno a la politi-

zación que vivió la contracultura en los primeros años de la

década del setenta, el nacimiento de la Youth International Party, los White Panthers, el Women’s Liberation Move-

ment o la Gay Liberation Front, entre otros, fueron un trán- sito que amplió el espectro cultural contracultural.

Pero si hay una imagen de lo adulto esa es la imagen del adusto marxismo. Solo hay que ver Forrest Gump para perci-

bir que mientras Jenny, la mujer de la que siempre estuvo enamorado Forrest crecía y se hacía adulta, se alejaba del

primer hippismo y se acercaba primero al marxismo de

mano de su novio radical y violento y luego terminaba sumi- sa como empleada en un restaurante de comida rápida(6). El

marxismo significó justamente para la generación de los sesenta eso que no quisieron ser. Obviamente eso no se ve

refrendado en el entusiasmo de Maffi que creía, como de seguro muchos de su generación, que la politización de los

setenta no era una asunción de la edad adulta sino era el

11

curso legítimo para dar rienda a las luchas que se habían entrevisto en los sesenta. Como demuestran no sin cierta

necedad Heath y Potter, tal programa nunca existió. Para estos autores las búsquedas de la contracultura no funciona-

ron porque no tenían asideros reales ni fines concretos. La absoluta radicalización solo los llevo a ser los adultos que

ellos y los jóvenes de los cincuenta detestaban. Así, ya a fi-

nes de los setenta y particularmente en los ochenta se dio un retorno a la derecha de parte de la juventud. Eso porque el

marxismo resultó ser aburrido, como la cultura paterna, y porque a través de un extraño designio los últimos setenta y

los ochenta reclamaron para sí la cultura de los cincuenta, es decir la cultura del rebelde sin causa frente al rebelde con

causa de izquierdas ¿Qué fue el primer punk rock sino una recuperación de los años cincuenta y de un tipo de rebeldía

apolítica y nihilista (es decir, literalmente, “vacía”)?

Nuestra intención primera era hablar de la apertura que ocurrió en los años sesenta a la cultura de masas, de las ga-

nas inconscientes que tuvo esa generación de que se tomara en serio su cultura. Una cultura que no existió fuera de la

industria cultural, una cultura que ya no se podía pensar desde la cultura pre moderna o en transición de por ejemplo

un Adorno o de los Trascendentalistas, ni fuera de la ciudad

y el mundo moderno y los medios masivos de comunica- ción. La obra de la generación del 68 debió gestarse en la

cultura masiva (con experimentos interesantes como las tele emisoras experimentales de las que habla Maffi (7)) porque

no le quedaba otro camino. Por eso Adorno no pudo enten- der el gusto de los jóvenes intelectuales por el jazz y peor

por el pop -ni siquiera lo pudo hacer Umberto Eco que era mucho menor que Adorno- y por eso los jóvenes del 68 no

pudieron darse cuenta del desdeño de la "alta cultura" por

sus productos: el rock and roll, el performance, el teatro guerrilla, el cine underground, etc. Pero, como señalamos

anteriormente, a finales de los setenta y en los ochenta se vivió en casi todo occidente un retorno a la derecha y un

rechazo del marxismo en los ámbitos estatales. Y con la vuelta a la derecha, la cultura popular occidental empezó a

dar muestras cada vez más evidentes de que para hacer un

análisis de la realidad debía considerársela en serio. Nos pa- rece interesante por ejemplo una canción pop de principios

de los setenta (época en la que no se le dio importancia por- que desentonaba con

el optimismo marxista que todavía

imperaba esos años) que retrata esa vuelta a una especie de rebeldía sin causa. Una rebeldía que no salía todavía del mar-

co de la familia y el hogar burgueses. El tema es de Jonathan

Richman y se llama Road Runner (8). En él, un joven se siente alegre por andar solo al volante del automóvil de sus padres.

Conduce frente a una cadena de tiendas mientras escucha la radio. Su felicidad radica en el optimismo de escuchar la

radio, de estar en su auto mientras afuera hace frio y en la poética de la modernidad que ve ante sus ojos. Ve anuncios

de neón y le gustan y le gusta la modernidad de la autopista por donde conduce y hasta la luna le parece moderna. Es

más, el grupo de Richman se llama The Modern Lovers. En

aquella canción es evidente que el entusiasmo del 68 estaba dando paso a una nueva rebeldía sin causa como la de los

años cincuenta pero que se percibía moderna frente a lo anticuado del marxismo radicalizado de la gente del 68 y de

principios de los setenta. Esta canción también es interesan- te, entre otras cosas, porque fue un antecedente muy fuerte

para el punk rock.

Ya en los años ochenta los jóvenes terminaron de con- vencerse de ese modernismo. El rock dejó su lado más eléc-

trico para abocarse a las programaciones sintéticas y el per- sonaje que encarnaba Michael J. Fox en la serie televisiva

Lazos familiares era un partidario de Reagan y un crítico de la generación de sus

padres que eran hippies. Ese personaje se

volvió una figura emblemática de la cultura juvenil norte- americana de los años ochenta (9). Como vemos, si algo

dejó claro la generación del 68 es que la cultura popular era

algo serio y que para entender los eventos que irían a suce- der de ahí en adelante no se podría dejar de pensar en ella.

Maffi lo señala claramente: la música, “fenómeno que, naci- do como componente inicial de una subcultura, se ha desa-

rrollado hasta convertirse en columna vertebral, núcleo vital, sistema nervioso y médula espinal”. Y fue justamente en el

análisis de la cultura popular donde se debatió más fuerte-

13

mente con las herramientas con que Marcuse y particular- mente Adorno dotaron a toda esa generación. Ese es un

tema clave, pues a diferencia de la tradición de militancia política e ideológica del marxismo occidental

(particularmente resaltada por el “marxismo científico” pro- pagado por la Unión Soviética), la tradición militante contra-

cultural se consignaba a través de la gestualidad. Las ideas

contraculturales no necesitaban ser aprendidas de manuales sino que se desprendían de los gestos insertos en las expre-

siones de la cultura popular generada desde la contracultura: conciertos, lecturas públicas, performances, películas, dise-

ño, etc.

Pero ahora quería hablar de Latinoamérica. Latinoaméri-

ca, por muchos motivos, fue incontablemente concebida como una región anticuada. Anticuada por su “retraso eco-

nómico”, por su escaso acceso a la modernidad y por sus

antiguas culturas “primitivas”. También fue vista por el neo- liberalismo como anticuada por su tozudez marxista. Las

luchas marxistas y la tradición que va desde Mariátegui hasta Eduardo Galeano pasando por el Che Guevara (10) y las

guerrillas de los setenta ocuparon y abarcaron casi todo el debate político e intelectual en Latinoamérica. En la historia

política latinoamericana todo se redujo a la discusión – a

favor o en contra- con el marxismo. Solo a partir de las re- formas neoliberales ese ámbito se puso en tela de juicio aun-

que nunca desapareció del todo y el proceso político de los últimos años en Bolivia es ejemplar en ese sentido. Pero

obviamente esa tradición no pudo aceptar en su seno a la contracultura norteamericana y europea. O al menos no lo

pudo hacer con beneplácito. Es más que evidente que el marxismo de los sesenta fue muy arisco a la recepción de

esa cultura. Solo basta con ver las opiniones castristas de los

sesenta en torno a la cultura del rock o la opinión de gente de la izquierda como Sergio Almaraz que desestimaban a la

juventud contracultural como extranjerizante (11). Pero aun- que no haya gustado a los viejos marxistas, la contracultura

estuvo presente en las luchas de la izquierda latinoamericana desde los sesenta,

aunque de forma velada. Allí están los

grupos de rock de los setenta argentinos (Manal (12), Arco

14

Iris, etc.) o las melenas de los miristas de los setenta (13). Pero lo evidente es que la contracultura como propuesta

política nunca pudo tomarse en serio por la política latinoa- mericana. Eso aunque sus orígenes hayan sido parecidos:

Mariátegui como un crítico de la modernidad, gran lector de Ruskin a quien, como dijimos, leyeron los trascendentalistas,

o como comentarista del dadaísmo (14) o Marof, amigo de

muchos de los protagonistas de las vanguardias literarias latinoamericanas y europeas de las primeras décadas del

siglo XX. Por eso solo a partir del advenimiento del neolibe- ralismo la contracultura se tomó en serio tanto en la política

como en el ámbito de la crítica (15). La aparición de las ge- neraciones literarias McOndo o el Crack por ejemplo, con

sus nuevos ámbitos literarios urbanos e insertos en la cultura globalizada, alejados de la mágica Latinoamérica caracteriza-

da por los escritores del boom, o el creciente énfasis que se

dio a los estudios juveniles y a los estudios en torno a las subculturas juveniles, muestran esta tardía apertura del padre

a la generación del hijo. Tal vez eso explique porqué toda la movida musical del rock latinoamericano de los sesenta -

setenta se mantuvo desconocida y al margen de la cultura de izquierda latinoamericana -con las excepciones argentinas

del caso- hasta los años noventa en que fue “redescubierta”.

Hace casi quince años Diedrich Diederichsen en su ar- tículo “Fines del verano contracultural” sentenció que la

contracultura había muerto hace tiempo. Su afirmación es contraria a la de Heath y Potter que mas bien ven en la iz-

quierda norteamericana y canadiense una continuación de la contracultura y señalan que Naomi Klein es un caso típico

de unión entre los prejuicios contraculturales (la crítica a las marcas y el consumismo) con los de la izquierda. Pero tanto

los unos como el otro coinciden en que la contracultura

nunca planteó seriamente una crítica del capitalismo, coinci- den en que el planteamiento de la contracultura de transgre-

dir por transgredir la llevó a su fin. Diederichsen, a partir de la famosa frase de Adorno “no hay vida en lo falso” señala

que los jóvenes intelectuales de la contracultura no entendie- ron que su crítica colectiva a la moral burguesa y a la idea

del bien (lo falso) iría rápidamente a ser desmantelada por el

verdadero y lo falso en un asunto privado, exactamente lo que pasó en los años ochenta. Es interesante este texto de

Diederichsen porque en las dos ediciones en castellano de sus ensayos (16) - aparecidas en Argentina el 2005 y el 2010 -

las contraportadas lo caracterizan como un pensador de izquierda heterodoxo, “a la manera de Adorno o Benjamin”

o que “recuerda a teóricos marxistas como Walter Benjamin

y, sobre todo, a Ernst Bloch”, todos ellos, pensadores de lo que se denomina marxismo crítico. Es interesante porque

después del neoliberalismo vemos -reafirmando eso de que la generación del 68 abrió el campo intelectual a la cultura

popular- que es posible que hoy coexistan en la obra de los marxistas heterodoxos -si se puede llamar verdaderamente

así a Diederichsen- las preocupaciones más marcadas de la contracultura y su apertura a considerar seriamente a la cul-

tura popular como las más serias y “adultas” cuestiones del

marxismo. Los artículos de Diederichsen parten de concep- tos de la teoría de la izquierda occidental para analizar minu-

ciosamente la cultura pop a través de los objetos culturales - las mercancías- producidas por el capitalismo contemporá-

neo. Aunque de hecho Diederichsen señala de la contracul- tura que “fue desde el principio un concepto intracapitalista

que a pesar de esto podía producir ocasionalmente efectos

anticapitalistas” precisa con entusiasmo, en otro artículo llamado “Personas en loop día y noche”, respecto a una

declaración del colectivo político juvenil Bernadette Corpo- ration (17) “'Si, puede ser que otro mundo sea posible, pero

yo no quiero otro mundo, yo quiero este y lo quiero des- truir' (…) el hablante no se refiere a la destrucción del plane-

ta sino que se refiere a la destrucción del orden capitalista (…) lo hace honrado y lo hace al mismo tiempo destruyen-

do lo que más se ama, o mejor aún, lo mas cautivante del

mundo: la mercancía”. El marxismo como una tradición a ser reconstruida constantemente, abierta a la creatividad, a

introducir en su seno sujetos y objetos que antes había des- preciado y la contracultura como el ámbito en el que el con-

tenido ideológico es transmitido a través del gesto, no en el podio político ni universitario sino en el escenario de un

concierto de rock o en la destrucción pública de la amada mercancía.

Por lo demás, la identificación entre la contracultura y las luchas de la izquierda desde el ingreso del neoliberalismo en

nuestro país ha sido muy fuerte. Desde el 2003 el proceso político nacional se vio fuertemente influenciado por los

trabajos sobre culturas juveniles y por la obra de colectivos

contraculturales de jóvenes. Eso esta refrendado por ejem- plo en la obra de Luis Tapia El movimiento juvenil underground y

la ciudadanía desde el subsuelo político o las publicaciones del PIEB La noche es joven o Ser joven en El Alto donde los autores

esbozan propuestas sociológicas en torno a los nuevos suje- tos políticos a través de sus expresiones culturales juveniles.

Este hecho también puede ser fácilmente corroborado por las consignas entre contraculturales e izquierdistas que se

enarbolaron por los movimientos estudiantiles y juveniles

tanto en El Alto como en La Paz desde finales de los no- venta en medios masivos como la radioemisora Wayna

Tambo (18).

Puede que los autores que cita Eco en el capítulo sobre

“La canción de consumo” en Apocalípticos e Integrados usaran herramientas marxistas, entre otras cosas, para decir que la

canción pop era un producto generado como propaganda

del sistema que convertía al individuo en uno más de la ma- sa o que la izquierda adulta latinoamericana no viera con

buenos ojos a los grupos de rock garage de los sesenta y considerara que los jóvenes no estaban listos para hacer la

revolución, pero todo indica que hoy el marxismo y la teoría marxista no puede entenderse sin la contracultura y sin la

apertura a que nos referimos líneas arriba. Nos referimos a ese marxismo, claro está, que al inicio de este artículo llama-

mos, a pesar de Anderson, “crítico”. ¿Qué hace diferente a

un Benjamin obsesionado con los movimientos radicales de su época –en su caso el surrealismo- y obsesionado con leer

los fragmentos materiales que dejaba la cultura capitalista, las postales de viejos fotógrafos paisajistas parisinos o de

esmerados fabricantes de cajas musicales rusos, de un Die- derichsen, atento lector de las letras de los Talking Heads,

de la industria de los discos de vinilo, de las películas de

Truffaut o de los bajos de la música techno? ¿Porqué no podemos retomar a un Mariátegui que comparte lecturas

con los beatniks? Claro que estos caminos pueden prestarse a amplias ambigüedades y senderos muy diversos (y en va-

rios casos equívocos). La literatura y el cine nacionales, por ejemplo, hoy se encuentran de alguna forma muy cercanos a

esa corriente que en los setenta-ochenta vio en los años cin-

cuenta norteamericanos una inspiración para su rebeldía apolítica. Al parecer toda la politización de la contracultura

del periodo 2001-2003 boliviano hartó a la contracultura local -así como el radicalismo de izquierda de principios de

los setenta hartó a los jóvenes punks de fines de esa década - lo que dio origen a una nueva generación literaria más preo-

cupada por sus asuntos personales que por la política (19). Esta apertura no puede sino hacer más urgente la necesidad

de identificar los tipos de programas de los sujetos políticos.

Como dice Diederichsen, actualizando así la típica crítica contracultural a la rutina y a las sociedades ultilitarias y alie-

nadas: “Hoy en día es común eludir la alternativa entre una conducta totalmente adaptada a las circunstancias, práctica-

mente sin margen de movimiento, y un punto de vista revo- lucionario, utópico, diferente pero sin chances dentro de lo

real, alabando lo posible y lo potencial, es decir los aconteci-

mientos que aun no pueden ser nombrados y por lo tanto tampoco discutidos, acontecimientos sólo trazados, latentes,

futuros. Argumentos y figuras de pensamiento para esta potencia pueden encontrarse en gran cantidad de autores

que van desde Bloch hasta Agamben. La potencia como catego- ría de pensamiento y de acción garantiza la supervivencia de

una “oposicionalidad” absoluta que no tiene que enfrentarse con la realidad y su incomodo principio de estar siempre

obligado a salvar la opción menos mala.” (20) Y nosotros lo anotamos aquí como un programa para el futuro.

18

Reconstruyamosnuestrocerebrode Ra- miro Reinaga (Wankar) y la interdicción entre el indianismo y la cultura de masas

En el presente texto, nos acercaremos desde la historia cultural, de forma sucinta al folleto publicado por Wankar (Ramiro Reinaga) en 1979, Reconstruyendo nuestro cerebro, con el fin de problematizar sobre el concepto de “indianización”, usado por Wankar en el texto, y que da razón de una forma de aculturación del indio moderno y urbano a través del influjo de la cultura de masas. Nuestra intención problematizante está entonces inspirada por la peculiaridad de esta propuesta desde el indianismo que dialoga tanto con la cultura de masas como con ideolo- gías modernas como las derivadas del izquierdismo lati- noamericano y la contracultura. Para comenzar, debemos anotar que mas allá de la construcción teórica desarrolla- da por Ramiro Reinaga (Wankar) en su obra escrita hasta la actualidad, nos interesa particularmente analizar este folleto especialmente por el hecho de que es un folleto gráfico, pero también por la época en la que fue produci- do, contexto cronológico que nos puede ayudar a analizar algunos elementos iconográficos y algunos datos biográfi- cos del propio Wankar que nos parecen resaltables en el marco de la historia cultural de la ciudad de La Paz de los años setenta. Algunos de esos datos biográficos, tomados del libro La construcción de la aymaridad de Verushka Alvizu- ri señalan que Wankar, como primer coordinador del Concejo Indio de Sudamérica, con sede en el Cuzco, via- jó por varios países del mundo, mientras, a partir de esa experiencia de viaje, descubría su identidad india. Es decir que, más allá del hecho de ser hijo de uno de los más importantes ideólogos del indianismo, solo a partir de su experiencia de viaje pudo “reencontrarse” con su identi-

dad india, y, como señala Alvizuri, este reencuentro tam- bién lo llevó a adquirir una forma peculiar de exterioriza- ción de su identidad a partir de su vestimenta y su apa- riencia física. Es interesante que esta forma de exteriori- zación identitaria haya sido enfatizada por el mismo Wan- kar, quien, como también señala Alvizuri, en un artículo del 2007 llamado “Vestimenta, mensajes y poder políti- co” reclama la paternidad de la apariencia de la “imagen del mestizo recién indianizado” que, según él mismo, Evo Morales adoptó para sí. Esa apariencia pues, como se puede percibir, y como la describe el mismo Wankar, “una larga trenza”, ”el uso de materiales locales (…) ba- yeta de la tierra, aguayo, yute y cuero”, “prendas inspira- das de la moda europea del siglo XVI” (el autor comenta que le pidió a un amigo que le cosiera un jubón), “prendas a la moda que concilien tradición y moderni- dad” (Reinaga pidió a un artesano especialista en cuero que le hiciera "una chaqueta de cuero y aguayo"), nos muestran una clara identificación de Wankar con la estéti- ca contracultural de fines de los años sesenta y de la déca- da del setenta, particularmente con la estética del hippis- mo.

Pero ¿porque nos interesa acercarnos a esta intersec- ción estética e ideológica? Nos interesa, por un lado, por- que esta estética contracultural hace parte de un amplio ámbito cultural que, entre otras corrientes, podría caracte- rizarse como “pachamamismo” o, como lo caracterizara Álvaro García Linera, el “culturalismo” -como un frag- mento desprendido del indianismo katarista de los años setenta “que se refugia en el ámbito de la música, la reli- giosidad y que hoy en día es denominada la de los ‘pachamámicos’” (21) - y, por el otro, porque justamente a través de un texto gráfico como Reconstruyendo nuestro cerebro es posible advertir elementos culturales que de ma- nera solamente escrita tal vez serian inadvertibles, además de que son considerados, hasta hoy, poco serios. Nos referimos a la constante referencia en Reconstruyendo nuestro

cerebro a elementos de la cultura de masas y la cultura juve- nil de la época, que como veremos, están en consonancia con otras expresiones culturales de ese periodo, particu- larmente la literatura, la música y el cine andinos. Entonces nuestro análisis partirá de la lectura de algu- nos de los 33 dibujos producidos por Wankar como parte de “el comienzo de un estudio juvenil vasto” de “los he- chos más importantes de la historia del pueblo andino”, “pero no del estudio ya

acostumbrado, individualista, productor de secos y arrogantes desindianizados. Sino de un aprender comunal y entusiasta, nacido para mejorar la vida del pueblo originario andino”. Reconstruyendo nuestro cerebro se divide en cuatro partes: 1. La pachamama, 2. Los runas, 3. Situación presente y 4. Remedio. “La pachama- ma”, que tiene dos dibujos, muestra la posición geográfi- ca y astronómica de la tierra; “Los runas”, con seis dibu- jos, retrata el proceso de coloniaje e independencia; “Situación presente”, con 19 dibujos, muestra la situación contemporánea del indio, particularmente en la ciudad, y “Remedio”, con seis dibujos, retrata un proyecto político indianista y tecnológico para el futuro. Para este análisis nos concentraremos principalmente en algunos dibujos de “Situación presente” y de “Remedio”.

Portada de “Situación presente”, pg. 17



Ya desde la portada de “Situación presente” es posible vislumbrar un tema ampliamente tratado en la produc- ción cultural de la ciudad de La Paz: se trata de una vista de La Paz desde la altura. Se observa al centro como un cúmulo pequeño de edificios y en primer plano se ve a una chola sentada bajo una ch’iwiña con productos comes- tibles para la venta. Decimos que este es un tema larga- mente trabajado porque nos remite directamente a la ex- periencia de la “otredad” y “el afuera” en el que se ubica el dibujante, en este caso el indio

Wankar. Este tema po- dría relacionarse fundamentalmente con la idea de un "centro" y una "periferia", visto el primero como un es- pacio blanco, civilizado y moderno mientras "el afuera", la periferia, se caracterizaría por ser un espacio popular, indio, aunque tampoco exento de la experiencia del con- sumo –la chola que vende productos comestibles hechos de forma casera- y el capitalismo moderno. Esta visión, como señala Juan Carlos Orihuela, también caracteriza la

producción literaria de la década de los ochenta (recordemos que Reconstruyendo nuestro cerebro data de 1979) "a partir de la segunda mitad de los años 80, la narrativa boliviana se constituyó en una muy diferente representación simbólica de descentramiento en la medida en que la ciudad oficial ya no solamente es cuestionada e impugnada por una discursividad marginal urbana, sino que ahora, además, esa discursividad formula búsquedas y encuentros de ne- xos y espacios de transculturación e hibridación cultural a partir de la formulación literaria de otra ciudad, de otro país, aquel que palpita en la periferia" (22). Pero más allá de eso, el tomar postura por el mirar desde afuera, en este caso, esta muy emparentado también tanto con el creci- miento de una ciudad en "el afuera" de La Paz –El Alto - y, en otro sentido, con la reivindicación política que re- presenta el cerco de la ciudad de La Paz de 1781 hecho por Tupaj Katari, el máximo símbolo político e histórico del katarismo (de quien toman su nombre) y del indianis- mo.

Este descentramiento por lo tanto, se da en Reconstru- yendo nuestro cerebro, tanto desde un espacio cultural que se emparentaría con la cultura letrada de la ciudad de La Paz –el caso descrito por Orihuela-, así como por las reivindi- caciones políticas de los nuevos sujetos "racializados" que empezaron a desarrollar las corrientes de pensamien- to del katarismo y el indianismo justamente desde la ciu- dad del Alto en los años setenta. El Alto es una ciudad eminentemente habitada por migrantes indios y campesi- nos, que se encuentra en la "periferia" de la ciudad de La Paz pero que a su vez replantea la creación de un otro centro, de una nueva identidad aymara urbana. Eso se ve reflejado por ejemplo en Oprimidos pero no vencidos de Silvia Rivera donde la autora describe la creación, en los años setenta, del katarismo como un movimiento basado en El Alto y ciudades intermedias y que en primera instancia buscó la difusión de las expresiones culturales indias y campesinas a partir también de la inserción de los hijos

de migrantes aymaras en las universidades y los ámbitos culturales urbanos (23). Este movimiento propugnó vi- siones que en muchos casos –Fernando Untoja o Victor Hugo Cardenas- no renegaban ni de los elementos mo- dernos de la ciudad (por ejemplo la propuesta del Modelo Social del Ayllu en las ciudades de Untoja o el del “ojo cartesiano” de Cardenas) ni una posible reformulación moderna, urbana e intelectualizada de lo aymara. Todo eso aunado a una propuesta fuertemente política de la recuperación de la figura de Tupaj Katari como símbolo de este posicionarse desde afuera, no de forma pasiva, sino en posición de lucha armada.

Conviene recordar pues la fuerza que tiene el símbolo del cerco a La Paz que en 1781 llevó a los habitantes blancos y mestizos de la ciudad a una profunda situación de colapso y crisis, provocando la muerte de varios miles de ellos, y que generó un estigma de miedo y rencor hacia el indio por parte de la población asumida como blanca tan fuerte que hasta los procesos políticos del 2003, que llevaron a Evo Morales a la presidencia, existía la idea de que los indios bajarían a la ciudad para “invadirla”, o, en la versión paródica de Felipe Quispe, la idea de que “los indios excluidos y reprimidos bajaran a ‘cortar las corba- tas de los blancos’" (24). Pero la contracara de ese estig- ma ya mitificado también se dio de parte de los actores jóvenes de la cultura letrada de la ciudad de La Paz de los años setenta, no solo a través de aquel descentramiento del imaginario literario descrito por Orihuela, sino en reivindicaciones concretas como la que se encuentra en la composición musical de Jesús Duran “Jallalla”, donde se historiza las luchas indias de Tomas Katari, Tupak Katari y Zarate Willka y se evoca un cuarto héroe que es el pue- blo todo, la canción dice así: “el cuarto no es solo una voz/ el cuarto es todo un pueblo que levanta su voz/ serpiente extensa/ puma garrudo/ cóndor de plumas metálicas/ blanca llama del firmamento aymara./ Denos la paz/ la paz de nuestros cerros/ de nuestros cerros de-

nos la fuerza y la firmeza/ no abandonen a sus hijos/ muéstrenos el camino de Chuquiago/ vuélvanos som- bras/ que apaguen el lucero de la mañana/ denles la sor- dera a los espías/ la ceguera a los vigías/ ¡que no nos des- cubran antes del cerco!”. Esta canción hace parte del ál- bum-cantata editado en 1982, Explicación de mi país, del Taller Arawi, dirigido en los setenta por Duran. Jesús

Duran hace parte de una generación de actores culturales ampliamente interesada por la recuperación de la tradi- ción musical andina desde la ciudad, pero también por la inserción de esa tradición en formas contemporáneas musicales como el rock, el jazz y la trova.

Estos proyectos de inserción de las expresiones cultu- rales indias en corrientes culturales modernas y pertene- cientes a la cultura de masas de los años setenta – pero que tienen su origen en la década de los sesenta-, y que cuentan con expresiones tan importantes como el con- junto de rock Wara y particularmente su disco Maya de 1973 (volveremos mas tarde a ellos) o Sol Simiente Sur con su disco homónimo de 1978, nos muestran que este espacio de interdicción entre la contracultura y la cultura india tenía una amplia vigencia en esa década. Creemos, por lo tanto, que las propuestas políticas y discursivas de Reconstruyendo nuestro cerebro están en consonancia con esos espacios de producción cultural urbana y, hasta cierto punto, letrada. De igual manera en la poesía y en el cine se da esa búsqueda de “descentramiento”, y en el primer caso, el de la poesía, es muy importante la referencia de la poeta Blanca Wiethüchter y el poema número uno de Madera viva, árbol difunto. Los primeros versos del poema dicen lo siguiente:

I

No se mira hacia arriba. Se mira hacia abajo. Por las laderas y las casas en pendiente.

Se mira hacia abajo.

25

Así se ven las luces. Parpadean y prometen perfectas

las luces de allabajo

cavan un hueco en el cielo

y con las luces arremolinando el abajo

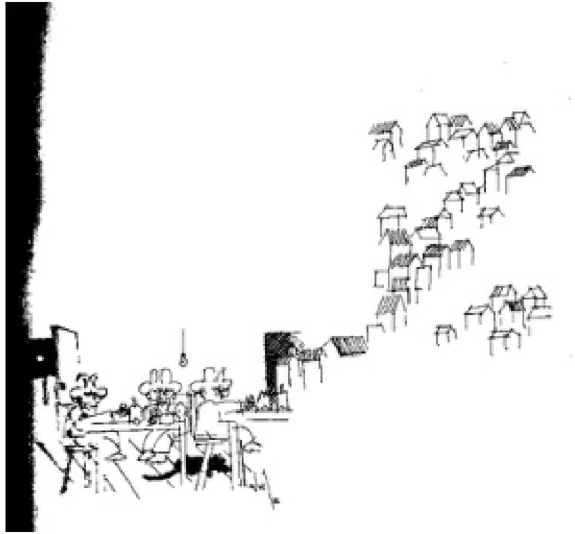
todos esperan.

El día que no llega.

Y se espera (25).

Como señala Mauricio Duarte (26), este poema perte- nece al periodo poético más político de Wiethüchter. Re- cordemos que todas estas expresiones, además de perte- necer a un contexto ideológico y cultural tan vívido y complejo, surgieron también en la coyuntura del banzera- to (justamente 1979 es el año en que tras las masivas huelgas de hambre de intelectuales y actores políticos Banzer llama a elecciones) (27), por lo que muchas de las expresiones culturales de la época también estaban fuerte- mente marcadas, junto al indianismo, por el marxismo guevarista y el foquismo, contrarios a los gobiernos dicta- toriales de la época. De hecho Ramiro Reinaga, como menciona Alvizuri, debe huir de Bolivia a principios de los años setenta hacia el exilio a raíz de su relacionamien- to con el guevarismo (28). Posteriormente, ya en los no- venta, Wankar irá a publicar otro pequeño folleto en de- fensa del guevarismo: “Del Che a Tupaj Katari” que constata esta filiación. Pero lo cierto es que en este poe- ma de Wiethüchter se puede identificar claramente esta postura del no mirar hacia afuera de la ciudad sino desde afuera. La imagen poética y la topografía peculiar de la ciudad de La Paz ayudan a la autora a relacionar el “mirar hacia abajo” con el “mirar desde afuera”, el mismo gesto que se ve en el dibujo de Reinaga. Y es sumamente in- teresante que al poema de Wiethüchter lo acompaña un dibujo de Luis Zilvetti que nos muestra, podríamos afir- mar, cómo ve alguien desde abajo de la ciudad al que la

ve desde arriba, Wankar por ejemplo, desde el Alto o des- de el mismo cerco.



Hay que mencionar también a otro actor cultural que se refiere a este dilema del mirar hacia afuera o hacia adentro, aunque en este caso, su postura es un poco más problemática. Jorge Sanjinés, en su libro Teoría y praxis de un cine junto al pueblo (1978) habla específicamente sobre el “mirar desde afuera” y el “mirar desde adentro”. En este caso se refiere a la forma técnica del trabajo de cámara como una forma ideologizada. Este “mirar desde aden- tro” estaría directamente relacionado a su famosa técnica del “plano secuencia integral” que según el mismo Sanji- nés, tiene como finalidad el mirar “desde adentro”, a dife- rencia del cine burgués que miraría “desde afuera”. Como vemos, esta problematización usa del léxico y los concep- tos de la izquierda de la época y complejiza la idea del adentro y el afuera: “Cuando decimos de afuera hacia adentro queremos significar que nos vamos a referir al arte individualista que cree que solo se apoya en la capaci- dad individual, en el talento, en la intuición del creador y

que se siente capacitado para aprehender la realidad y penetrar profundamente en ella, sin advertir como ya ob- servamos, que el individuo está determinado por los de- más (…) este método no nos interesa más. (…) El segun- do método, el de adentro hacia afuera (…) se alinea en la búsqueda de un arte popular y tiene el propósito de ser- vir, de contribuir a la lucha (…) son las masas las que protagonizan la historia”. Probablemente este último ejemplo no cumpla tan cabalmente el criterio que llevó a Wankar a dibujar la ciudad vista desde afuera, porque con- trariamente a lo propuesto por él o Wiethüchter, una vi- sión mas objetiva, según Sanjinés, seria la que se sitúa desde adentro y no desde afuera, pero no de la ciudad, sino del sujeto cognoscente. Esto tiene que ver con la idea,

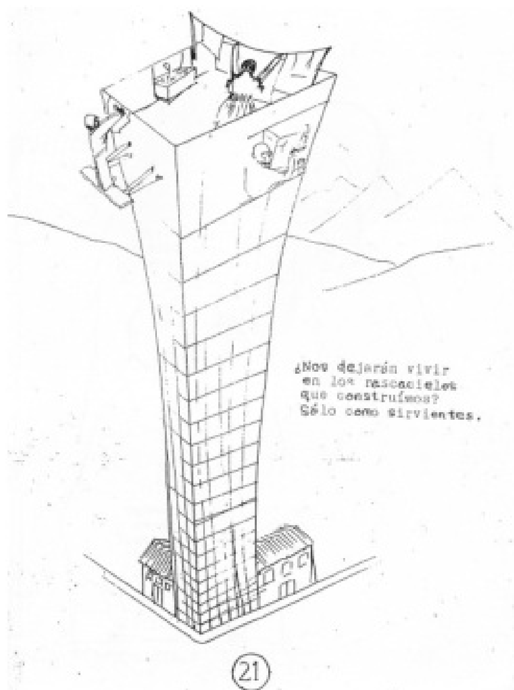
manejada por la izquierda marxista de la época, de buscar subjetivar a las masas frente a la pretensión objeti- vista del racionalismo occidental burgués. Así, el pueblo podría tener una propia voz y podría convertirse en suje- to a través de un cine popular que “mira desde adentro” en vez de ser un simple objeto discursivo de la burguesía. En este caso, a diferencia de Sanjinés, la visión “desde afuera” de la ciudad en Wankar, Durán o Wiethüchter es también una búsqueda de volver al “pueblo” (recordemos especialmente el cuarto héroe de “Jallalla” que es “todo un pueblo que levanta su voz”, mostrando también los rasgos izquierdistas del discurso de Jesús Durán). Pero ese “pueblo”, en el caso nacional, que es de raíz india, es en las versiones de Wankar, Durán y Wiethüchter un su- jeto que necesariamente ve la ciudad desde afuera, pues “el otro” (el blanco, el burgués, etc.) lo ha desplazado del centro. Así este sujeto (el pueblo, el pueblo indio, el pue- blo racializado) ya no vive este descentramiento como una condena sino que reivindica políticamente el mirar la ciudad desde afuera, desde el cerco. Además el caso de Sanjinés es interesante porque al introducir categorías marxistas al tema del posicionamiento cognoscitivo, y al hacer una separación tan marcada entre este “artista bur-

gués”, individualista, que mira desde afuera, del “artista popular”, muestra claramente esta densa interdicción en- tre ideas surgidas tanto desde la izquierda, el indianismo y la contracultura.

Aferrado a su posición de izquierda, Sanjinés parece desestimar a la contracultura y, como en otros casos - como el del socialista Sergio Almaraz (29) -, concibe a los artistas cercanos a la contracultura –especialmente al hip- pismo- como artistas alienados, extranjerizantes y peque- ño burgueses. Finalmente, volviendo a Ramiro Reinaga, es muy interesante este posicionamiento geográfico que adopta porque, a su vez, su padre, Fausto Reinaga, cons- truyó su casa, como símbolo político, en el cerro de Killi Killi dentro de la ciudad de La Paz. En Killi Killi se ente- rró la cabeza de Tupaj Katari después de su descuartiza- miento. Este gesto mostraría que Fausto, aunque reivindi- ca a Katari, también está dentro de esta ciudad “otra” que muestra Wankar. Pero obviamente la posición geográfica de la casa de Fausto Reinaga tampoco es común, porque además de encontrarse en el lugar de enterramiento de la cabeza de Katari, se encuentra en un lugar medianamente alto –también Killi Killi es una apacheta- y que para el siglo XVIII era la frontera de la ciudad de los blancos (30). La visión, por lo tanto, del uno como del otro se encuentran

privilegiadas por la altura y el símbolo, pero la de Wankar es mas abarcativa, y, primordialmente, mas actual (es de- cir, reactualiza la frontera de la ciudad blanca) ubicándose en el lugar del cerco y desde la ciudad del Alto, ciudad donde Fausto no vivió nunca, aunque sus más conse- cuentes lectores hayan sido sus jóvenes habitantes.

“Rascacielos”, pg. 21



Hasta aquí hemos intentado contextualizar el ámbito desde donde nosotros leemos Reconstruyendo nuestro cerebro, pero también hemos tratado de mostrar algunos casos de producción cultural que pueden emparentarse con lo ex- presado en ese folleto. Como vimos, dentro de la misma ciudad de La Paz había un entramado político e ideológi- co del que se nutrían muchos de los actores culturales de la ciudad en la década de los setenta. Ahora bien, también existe una importante correlación en Reconstruyendo nuestro cerebro del imaginario de la cultura letrada de esa década con el de décadas pasadas. Creemos que el motivo del rascacielos, en ese sentido, funciona en esa correlación. Como dijimos ya, el asunto de la ciudad es el que abre el capítulo “La situación presente”. Es decir, lo primero que se ve de ese capítulo es una postura concreta con respec- to a la ciudad de La Paz (no hay que perder de vista que es inconfundiblemente la ciudad de La Paz por el Illimani

y además sabemos que desde donde se mira es El Alto por la posición del nevado en el dibujo). En ese dibujo se ve ese pequeño cúmulo de edificios y en el dibujo que ahora nos ocupa, de la página 21, se ve uno de esos edifi- cios que en su parte externa es limpiado por un limpia ventanas indio mientras que una lavandera india hace sus labores en la terraza. El texto explicativo adjunto dice "¿Nos dejaran vivir en los rascacielos que construimos? Solo como sirvientes". Esta mención del "rascacielos" nos parece interesante porque la misma palabra, hoy muy desusada, nos muestra un motivo típicamente intelectual de principios de siglo. El rascacielos (skyscraper en inglés), para el imaginario popular y particularmente para el de los artistas de principios de siglo, representó plenamente la idea de progreso y de modernidad. Muchos de los mi- grantes que llegaron a Nueva York a principios de siglo tenían la imagen de esos edificios prendida en su mente. De hecho la imagen del Empire State Building representó para muchos intelectuales de esa época la grandiosidad y progreso que prometía la modernidad y el capitalismo norteamericano temprano. En el caso de los artistas boli- vianos del periodo, hay dos casos que ejemplifican clara- mente esta afirmación: la portada del poemario Pirotecnia de Hilda Mundy, donde esta retratado un típico rascacie- los de Manhattan, y la revista en la que participó el escri- tor indigenista-vanguardista peruano boliviano Gamaliel Churata, llamada justamente "Rascacielos" y que tuvo un solo número en 1928.

Como decíamos, Reconstruyendo nuestro cerebro nos puede ayudar a mostrar ciertas continuidades en los imaginarios culturales nacionales, y particularmente en ciertos moti- vos que se repiten en la producción cultural letrada. Lo interesante es que si bien Wankar usa, tal vez sin clara conciencia de ellos, estos motivos, lo hace de forma pro- blematizante y útil a su propio discurso indianista. En el primer caso, el de Hilda Mundy, a parte de la portada – hecha por el pintor cruceño Gil Coimbra Ojopi- que

muestra muchos de los motivos más gustados por la van- guardia literaria de principios del siglo XX, el menciona- do rascacielos, la imagen de un automóvil, fuegos artifi- ciales y una mujer con un peinado moderno y sofisticado, el contenido mismo del poemario, tal como lo describió Luis Tapia (31), muestra un interés muy acendrado por la experiencia urbana moderna, sobre la que la

autora no tiene reparos, aunque no por eso deja de ser crítica, pues su interés también es ironizar sobre esa experiencia. En ese sentido este disfrute de la experiencia urbana no con- templa en detalle las problemáticas étnicas, políticas o culturales que plantea la expansión y transformación de la ciudad y pareciera que hay un afán de la autora de experi- mentar también un afuera de lo local (por ejemplo cuan- do habla de los halls de los hoteles y la experiencia cos- mopolita). Pero a través de los textos periodísticos de Mundy es posible identificar una crítica consciente y con- cisa contra el marxismo y el "ultra izquierdismo" (hay que recordar que el marxismo no tenia, en aquella época toda- vía una tradición muy arraigada) y también contra el na- cionalismo, lo que hace, creemos, que la autora no toque con demasiado énfasis ni el asunto de clases ni el del in- dio, pues esos eran temas que el marxismo y el nacionalis- mo habían monopolizado demagógicamente.



32

El segundo caso tal vez sea más importante, pues se trata de la revista "Rascacielos" publicada por la vanguar- dista peruana Magda Portal junto a Serafín del Mar, Ga- maliel Churata, Alejandro Peralta y Julián Petrovick. No tenemos acceso al contenido de esa revista pero en el número 28 (febrero de 1929) del boletín vanguardista "Boletín Titikaka", dirigido por Gamaliel Churata, es po- sible leer un texto crítico sobre "Rascacielos". En él, el autor del artículo, Miguel Ángel León, vanguardista ecua- toriano, dice del grupo editor de la revista "Así con un gesto cosmopolitánamente fraterno se presentan estos filarmónicos pújiles, estos hiperpáticos anticristos, en una apoteosis de amor cristiano hacia los hombres. También, como Whitman, son hijos de Manhattan" (32). Como se ve, la idea del rascacielos está vinculada expresamente a la

experiencia cosmopolita y particularmente a la ciudad de Nueva York, como símbolo de progreso y modernidad del nuevo mundo. La mención de esa conexión es evi- dentemente problemática porque por un lado podría ser claramente atacada por el antimperialismo de izquierda que estaba naciendo en esa época, pero también desde el nacionalismo indigenista. Más aun, el tema es problemati- zante porque el mismo Churata luego se convertirá en uno de los mas importante teóricos del indigenismo pe- ruano, junto a José Luis Valcárcel, José Carlos Mariátegui y Uriel García (33). En ese sentido, es un lugar común el tratar de ver en Churata –y también en su hermano Ale- jandro, que también participa de "Rascacielos"- una unión entre la estética de vanguardia y la estética india. Pero como vemos en este caso, esa unión no deja de ser compleja pues también contradiría una posición crítica tanto con el coloniaje (desde los nacionalismos moder- nos) como contra el "imperialismo" (desde el marxismo y la izquierda).

Ya desde mediados de los años treinta Gamaliel Chu- rata se mudaría a la ciudad de La Paz y aunque no existen muchos datos sobre la relación entre Churata y el india-

nismo, es sabido que Gamaliel Churata y Fausto Reinaga fueron muy amigos, usando este último un artículo publi- cado por Churata en la prensa, donde reseña su obra El indio y el cholaje boliviano como contraportada en la segunda edición de esa obra. En esa reseña Churata reivindica a Reinaga como un verdadero heredero del "visorrey de Chayanta" (34), Tupaj Katari. Tal vez una de las diferen- cias más marcadas entre los postulados de Reinaga con el indigenismo sea justamente esta posición de subjetivación que reclama para sí Reinaga, que consideraría que el in- dianismo es la voz del indio vuelto no ya objeto sino suje- to. El indigenismo, por otro lado, estaría visto como un intento de objetivación de lo indio. Y en ese sentido, la distinción tan marcada de Reinaga del blanco, el cholo mestizo y el indio puro, estaría contrapuesta a la opción más bien "culturalista" del indigenismo que al no distin- guir sujetos pretende solamente acercase a lo indio desde una postura y una intención personal (es decir desde fue- ra de cualquier categoría racial o cultural). Lo cierto es que en Churata también hay una reivindicación de Tupaj Katari, ya en los años cincuenta, pero la percepción total- mente categorizada del indianismo le es ajena, asumiendo una postura de negación del mestizaje.

Entonces, volviendo a Reconstruyendo nuestro cerebro, vi- mos cómo el motivo del rascacielos –que probablemente ya no haya sido usado por los artistas en la década del setenta cuando se produjo el folleto- es un motivo here- dado de la cultura letrada urbana y particularmente de la vanguardia de principios del siglo XX por Wankar. Chu- rata reflejaría una conexión real entre esta vanguardia y el indianismo, pero como dijimos anteriormente, el uso del motivo por Wankar es problemático por que nos muestra que la promesa del progreso no es para todos y que los indios, habiendo sido ellos quienes construyeron los ras- cacielos de los blancos –es decir, ellos fueron la "fuerza de trabajo" que le dio materialidad a la pretensión de mo- dernidad del blanco que diseñó el rascacielos- no pueden

disfrutar del progreso y modernidad prometidos. Eso es interesante, porque como señalamos arriba con respecto a los kataristas como Untoja o Cardenas, por ejemplo, o el mismo Fausto Reinaga, no existe en Wankar un recha- zo total de lo moderno. Es decir, no reclama por la exis- tencia misma del rascacielos, sino por el hecho de que no puede disfrutar de él por ser indio. Esa idea positiva del progreso se ve refrendada en el dibujo de la pagina 43, del capítulo "Remedio", donde se ve el cuerpo gigante de un indio que vuela hacia el espacio, y en el cielo aparecen palabras como "energía solar", "electromagnetismo", "comunicación eléctrica", "automatismo", "computadoras", "energía nuclear", etc. Al fondo hay un satélite que vuela junto al cuerpo del indio y Wankar se- ñala: "Aprender es otro derecho humano, pero tiene dos peligros: si aprendemos solo nuestras tradiciones no vere- mos los nuevos peligros de la maquina. Si aprendemos lo ajeno seremos conquistados aun más (…) El peligro no está en aprender lo ajeno sino en olvidar lo nuestro pro- pio. Sabiduría es crecer, es aprender sin olvidar. Debemos manejar las grandes fuerzas tecnológicas del mundo ac- tual con nuestra moral comunal".

"Desindianización", pg. 27



La clasificación que hace Fausto Reinaga de la sociedad nacional entre blancos, cholos-mestizos e indios, como dijimos, no tiene precedente por lo menos en el pensa- miento indigenista. Como dijimos, el indigenismo, al no categorizar de ese modo la sociedad (de hecho a veces usó las categorizaciones marxistas de clase) tuvo propues- tas culturales inevitablemente distintas al indianismo de Fausto Reinaga. De ese modo, también la categorización de Reinaga derivó en otro tipo de percepciones sobre la cultura nacional, identificando a la cultura urbana moder- na muchas veces con el estamento de lo cholo- mestizo, que no era ni del todo blanco ni del todo indio. Ese uso de categorías, estemos o no de acuerdo con él, posibilitó pues enmarcar de forma más concisa la cultura popular y la cultura de masas características de la ciudad, que el mis-

mo marxismo y el nacionalismo no pudieron identificar conceptualmente y por lo tanto no pudieron entender (tal vez desde el único lugar desde donde se pudo dar nom- bre a la cultura chola fue desde las expresiones artísticas). De hecho, tal vez uno de los aportes más importantes de la teoría de Reinaga, y en este caso de Wankar, sea ese: el poder anclar conceptualmente la cultura chola por prime- ra vez dentro de un sistema de interpretación lógico y práctico. En ese sentido, el

concepto de “racialización” o “indianización” es sumamente útil pues muestra cómo la cultura india y la identidad india pueden ser fácilmente intercambiadas por identidades modernas y urbanas – y que según Reinaga son identidades blancas- que hacen de un sujeto cholo alguien “desindianizado” y que además lo vuelven un enemigo de los propios indios.

El dibujo en cuestión, “Desindianización” muestra claramente el concepto de la racialización o su cara nega- tiva, la “desracialización”. En él se ve a dos oficinistas o burócratas –una secretaria y su jefe-ambos de origen in- dio, que al adoptar esas identidades –la de burócratas- , modernas y urbanas, se “desindianizan”, negando su identidad original y, además, abusan a los propios indios “racializados”. La forma de retratar a estos personajes es muy interesante porque en primera instancia se ve a una “birlocha” –usamos el termino reivindicado por Silvia Rivera o las Mujeres Creando- con un peinado moderno, con mucho maquillaje y con un cigarrillo en la boca, y a su jefe, un hombre con cabello engominado y lentes de aumento. Ambos rechazan a una india, que a diferencia de ellos carece de mayor adorno en su apariencia y tiene cargada en la espalda a su wawa. El dialogo dice lo si- guiente: “Tinis que traer on tradoctor, nusutrus no sawi- mus aymara ne kheswa ¿verdad Johnny?”, “Se puis Jakeli- nes”. Lo que nos interesa analizar de este dibujo, a partir de la idea de “desindianizacion” es que si algo caracteriza a estos “cholos” (en la categorización de Reinaga), y más allá de que hablen un castellano totalmente aymarizado

negándolo (incluso le piden a la india que lleve un traduc- tor), son sus nombres.

Como bien dice Verushka Alvizuri, el asunto del nom- bre entre los migrantes indios en la ciudad es muy impor- tante pues refleja la adquisición o pérdida de identidades. El fenómeno de adquisición de nombres modernos y castellanizados –o en este caso como en otros, anglicados - como dice la autora, proviene de mediados del siglo XX, particularmente después de la Revolución del 52. Se trata de un fenómeno por el que principalmente los ape- llidos indios, pero, como en este caso, también los nom- bres indios, son cambiados con el fin de que al sujeto “desracializado” le sea más fácil insertarse a una sociedad urbana y moderna racista. Este cambio, puede darse, co- mo también señala Alvizuri, como una experiencia trau- mática –y cita el caso de Luciano Tapia a quien obligaron a cambiarse el nombre original, Luisiku Qhispi, después del servicio

militar-, como una experiencia positiva – el caso de los sujetos desracializados en general- pero tam- bién como una experiencia reivindicatoria cuando el suje- to se “racializa” y se cambia el nombre castellano por un nombre indio, tal el caso del mismo Ramiro Reinaga que firma hasta ahora con el nombre de Wankar. Los apelli- dos indios, como se ve, son pues problematizantes por- que designan identidades que en la experiencia principal- mente urbana son puestas en tela de juicio y en muchos casos son negadas. A ese respecto Alvizuri cita textual- mente un listado que hizo Manuel de Lucca de apellidos indios y su significado, y que, como comenta la autora, ha sido usado como herramienta de reivindicación y de re- torno al uso de los antiguos apellidos indios (35). En el libro de Xavier Albó, Tomas Greaves y Godofredo San- doval sobre lo aymara en Chuquiago, publicado en 1983, La cara aymara de La Paz (Tomo III), que tiene la caracterís- tica –el indianismo lo consideraría un defecto- de analizar el asunto cultural desde el enfoque de clases y desde el marxismo de la década de los setenta, hay un listado simi-

lar, solo que a diferencia del primero, este consigna los cambios al castellano mientras que el otro señala solo los significados de cada apellido (36).

CUADRO 11.1. DIVERSAS MODIFICACIONES DE APELLIDOS AYMARAS

Apellido Aymara Original			Apellidos Transformados	Observaciones
Forma regular	Origen fonético	Traducción literal		
Aru	aru	palabra	Palabra	Traducción literal
Colque	qulqi	plata	Plata	Traducción literal
Pajsi	phaxsi	luna	Luna	Traducción literal
Mamani	mamani	halcón	Aguilar, Alcón, Halcón	Traducción aproximada y literal
Condori	kunturi	cóndor	Aguilar	Traducción aproximada
			Condorena	Aproximación fonética
Catari	katari	víbora	Catarina	Aproximación fonética
Coila	quyla (?)	?	Cuela, Cuéllar	Aproximación fonética
Cuti	kuti	cambio	Cúter, Gutiérrez	Aproximación fonética
Choque	ch'uqi; chuqui	papa; oro	Chuquimia	Aproximación fonética
Huila	wila	sangre	Velasco	Aproximación fonética
Mollo	mullu	hiel	Moller, Moeller, Muller	Aproximación fonética a apellido alemán
Quispe	qhispi	libre, brillante	Gisbert, Quisbert	Aproximación fonética a apellido catalán
Acho	achu	fruto	Macho	Aproximación fonética
(Macho)	cf. achu	--	Menacho	Ultracorrección
(Espinal)	--	--	Espinoza, Espinoza	Ultracorrección

39

Los dos anteriores casos nos muestran lugares comu- nes en cuanto a los fenómenos que denotan complejida- des sobre la identidad aymara en la ciudad. Alvizuri, al igual que La cara aymara de La Paz, como ya menciona- mos, se refiere también a la vestimenta como otro ámbito en el que las complejidades de identidad pueden ser iden- tificadas. Más allá de esto, La cara aymara de La Paz es también un reflejo muy nítido y especifico de las posturas tomadas por la academia (especialmente desde la sociolo- gía y la antropología) y la postura de izquierda en torno a la identidad aymara urbana. Es más, podríamos decir, junto

con el mismo Albó, al referirse a su libro, que “pese a las peculiaridades específicas y a la indudable importan- cia de la realidad cultural de los aymaras en la ciudad, no se ha hecho [había hecho] ningún estudio completo y detallado de la misma hasta el día de hoy”. De por si ese ya es un logro importante, pero como dejamos sentado más arriba, ese acercamiento no puede llevarse a buen término, según creemos nosotros, porque la corrección académica y política de estos investigadores no les permi- tió usar conceptualmente a lo “cholo” como una catego-

39

ría que designara algo real, intercambiando lo cultural por categorías más bien de índole económico (las categorías de clase: clase media, alta, baja): “las cargas afectivas, los prejuicios, y el sentido eminentemente subjetivo y varian- te de la identificación de alguien como ‘cholo’, no aconse- ja utilizar esta categoría para describir la variante cultural que aquí nos interesa” (37).

Como ha dicho bien Silvia Rivera en su ensayo “Ch’ixinakax utxiwa”, el desmerecimiento de ciertas cate- gorías hizo que por mucho tiempo ciertas realidades que- daran veladas porque no se podía nombrarlas (38). El caso de lo ch’ixi, es decir “lo cholo”, lo abigarrado, etc., es exactamente una reivindicación de esos espacios catego- riales que el mismo marxismo y la academia no quisieron usar, y particularmente desde los últimos diez años se ha intentado reinscribir la categoría de lo cholo no ya como una simple “alienación” o, como parece decir Albó, “la incorporación de numerosos elementos y maneras pro- pias del grupo dominante”, sino como una identidad ur- bana, moderna, que a su vez tiene raíces aymaras, aunque esté pasada por la experiencia urbana, y que, especialmen- te –y ese es el giro que han tenido los estudios sobre lo “cholo” estos últimos diez años- como una identidad complejizante que no permaneció sumisa a esa “clase dominante” que denuncia no solo Albó sino también el indianismo. La reivindicación de la identidad de género, el trasvestismo, la homosexualidad, etc., la reivindicación de la identidad política, particularmente el anarquismo “cholo” de principios de siglo, entre otras, han sido pro- puestas por colectivos como las Mujeres Creando, la fa- milia Galán y el movimiento GLBT o por los investiga- dores Ineke Dibbits, Elizabeth Peredo, Silvia Rivera o, mas recientemente, Huascar Rodríguez y Ximena Soruco, entre otros, como punta de lanza de esta visibilización conceptual que ha estado involucrada desapercibidamen- te con la identidad chola. Pero como es posible entrever, este tipo de reivindicación conceptual en realidad tardó

mucho tiempo en enunciarse. Por otro lado el indianis- mo, a diferencia del marxismo de los años setenta, no tuvo miedo de nombrar lo cholo –Albó por ejemplo asu- me que una caracterización de lo cholo estaba emparenta- da con el racismo arguediano-. Pero el indianismo nom- bra lo cholo de forma despectiva, porque como el mismo Albo señala “[el residente] tampoco acepta identificarse a si mismo como ‘cholo’, por las mismas connotaciones discriminantes del término. Aunque a primera vista ‘cholo’ podría describir su origen jaqui mas el ‘refinamiento’ adquirido en la ciudad, el término implica también una mirada despectiva no solo por parte de los grupos urbanos de más arriba, sino incluso por parte de los demás jaqui que desprecian también al cholo y lo ven como q’ara abusador” (39). Así, el concepto del indianis- mo de indio “desracializado” sea tal vez el más útil para identificar cronológicamente el fenómeno de lo cholo hasta antes de este otro enunciamiento académico dado recién esta última década.

En el dibujo “Desindianización” se ve por lo tanto con mucha claridad esta idea de lo cholo, considerada despec- tivamente por el indianismo. Como dice Albó, “la batuta la llevaron durante siglos los aymara de origen urbano. Ellos han dictado y siguen dictando las normas prevalen- te a las que deberán adaptarse los recién llegados”. El dibujo, en efecto, muestra una oficina pública donde los cholos siguen poniendo las normas –además esos cholos tienen una identificación física y de apariencia inconfun- dibles: maquillaje excesivo, el cigarrillo de Jaqueline, el cabello engominado de Johny, etc.-, lo que mostraría un interesante dialogo entre el texto de Albó y las propuestas de Wankar. Es más, Albo usa en alguna parte el concepto de “desaymarizado” para referirse a lo cholo, en alusión plena a las categorías indianistas y kataristas. Pero algo que es resaltable es que este espacio de lo cholo-indio en Wankar ocurre en la misma ciudad, es decir, en la ciudad coexistirían los indios desracializados (los cholos) y los

indios racializados, por lo que la figura del indio total- mente racializado –digamos, el indio puro y sin mácula - ya no es solamente campesina y rural, sino que también puede ser urbana. En la última cita de Albó hay algunos indicios que muestran que este indio “desracializado”, el cholo, en realidad corresponde a

una casta muy antigua de aymaras que viven en la ciudad desde la época colonial. Sabemos que después de la primera mitad del siglo XX hubo un proceso creciente de migración del campo a la ciudad, por lo que el indio al que va dirigido no solo Reconstruyendo nuestro cerebro sino, en general, las propuestas políticas del indianismo y del katarismo, sería el “nuevo migrante”, aquel que todavía puede salvarse. Pero justa- mente estos procesos modernos de migración van de la mano con nuevos procesos culturales cada vez mas in- fluenciados por la cultura global y por la cultura popular masiva. Albó en algún momento deja entrever la influen- cia de esa, como él la llama, “cultura global”, pero como la mayoría de los teóricos de izquierda, influidos por Gramsci y particularmente por los teóricos de la Escuela de Fráncfort, de antes de la década de los ochenta (década marcada por la caída del bloque soviético), a Al- bó -como también a Sanjinés, por ejemplo- le resulta difí- cil separar la idea de una cultura de masas de la idea fija del “imperialismo”, y le parece imposible pensar otra cosa distinta a que la burguesía es la que para tener a las masas subsumidas usa de su hegemonía cultural para “enceguecerlas” con una cultura importada y “de mal gusto” (lo cholo en este caso).

Por otro lado, como veremos un poco más adelante, a Wankar como a otros indianistas y kataristas, la cultura masiva no les representa necesariamente un factor alie- nante, pero si es problemática con respecto a la “desracialización”. Pero volviendo al tema de los nom- bres, aparte de las dos listas citadas –la de La cara aymara y la de De Lucca citada por Alvizuri- la mención del cam- bio de nombre está presente en dos de las películas más

representativas de las décadas de los setenta-ochenta: La Nación Clandestina y Chuquiago. Podemos considerar el tema que intentamos pergeñar acá como uno de los leit motivs de la cultura letrada de esas décadas. En La Nación Clandestina, de Jorge Sanjines, el director y el guionista muestran claramente la idea que se tenía desde la izquier- da y también desde el indianismo de una aymaridad inco- rrupta campesina y una aymaridad urbana con mácula, que, al igual que en el comentario de Albó citado arriba, y el dibujo de Wankar “Desindianización”, está muy empa- rentada a los sectores burocráticos intermedios, corrup- tos, de la ciudad (esa caracterización del cholo o mestizo burócrata de los pueblos intermedios también aparece en Ukamau). El personaje principal, Santiago Mamani, sale de su comunidad para ir a la ciudad y en la ciudad es co- rrompido por la experiencia “desindianizada” que lo obli- ga a

cambiarse el apellido de Mamani a Maisman. Como se ve en ese cambio, así como en la referencia a los nom- bres Johny y Jaqueline, el cambio ya no solo castellaniza lo indio sino que más allá, para hacer de esos nombres más modernos, los vuelve nombres anglicados. De ahí, por ejemplo, esa idea de lo moderno en el rascacielos, totalmente identificado, como vimos atrás, con la cultura norteamericana. De igual forma, esta nueva cultura chola –distinta a la cultura chola más antigua- ya no tiene como referente al blanco criollo sino al “gringo” y a la cultura norteamericana. Estas ideas nos muestran la facilidad con que una crítica a este nuevo tipo de desindianización po- dían fundirse con posturas tomadas desde el izquierdismo guevarista, antimperialista y, para usar el término de Um- berto Eco, con la postura “apocalíptica” con respecto a la cultura de masas –es decir, la postura que considera que la cultura popular de masas es creada por y para benefi- cio de la burguesía- (40).

A diferencia de esta visión apocalíptica y de izquierda, y que, valga aclarar, no desmerece en absoluto el altísimo valor estético de La Nación Clandestina, a la que considera-

mos, sin dudas, la mejor película boliviana, Chuquiago de Antonio Eguino –quien fue director de fotografía de El coraje del pueblo de Sanjines- problematiza un poco menos parcialmente este entrecruzamiento entre la identidad india, chola y blanca en el contexto del ascenso de la cul- tura de masas. De los cuatro personajes protagonistas de Chuquiago –los cuatro personajes representan justamente al indio, al cholo, al mestizo y al blanco-, el personaje cholo, Johny, es caracterizado como un habitante de la periferia de la ciudad que busca su blanqueamiento po- niéndose crema en el rostro exageradamente mientras sueña con irse a los Estados Unidos. Pero estas experien- cias, a diferencia del proyecto de Sanjines, de “hablar por el pueblo”, son descritas más bien de forma intimista y tratan de enfocar las problemáticas de identidad desde perspectivas individuales y no colectivas ni prefiguradas ideológicamente. El caso de Chuquiago es también intere- sante porque, aparte de su apertura con respecto a las visiones desde la izquierda y cercanas al indianismo de Sanjinés, Eguino se acerca con menos miedo a la cultura popular masiva, y particularmente muestra el nexo entre la apariencia de Johny con la contracultura –el uso de chamarras de cuero negras, jeans, etc., provenientes de la estética del rock norteamericano-, aunque de todas for- mas entiende ese nexo como una moda y no como una corriente ideológica como tal (41). También

muchos de los izquierdistas de clase alta que aparecen en Chuquiago – amigos de Patricia, el personaje que representa al blanco - podrían ser tildados de hippies, pero la apariencia roquera de Johny dista mucho de la de ellos, lo que muestra que en la izquierda existía cierta afinidad por la contracultura, pero esa afinidad estaba velada por las representaciones que esa izquierda se hacía de sí misma, mientras se consi- deraba, como desarrollaremos adelante, que el rock tam- bién era una moda chola (42).

En el ámbito de la música hubieron representaciones tanto en los setenta como en los ochenta de este tipo de

identidades, particularmente desde la llamada “música de protesta”, o “nueva canción”, que estaba sumamente im- buida de la estética latinoamericanista difundida por la Revolución Cubana (la llamada música “trova”) y por grupos de investigación musical que aparecieron desde los años sesenta en toda Latinoamérica. El caso de la reci- tación y la marcha “La minoría” y “Telenovelizan” del grupo cochabambino Kalasasaya es resaltable porque en ellas se señala “Pero no olvides un detalle imprescindible, oculta el nombre tuyo o cámbialo por uno de esos mu- chos que te ofrecen en vitrinas importadas, o no sabes que el progreso hace cochino que te llames Choquehuan- ca, Quispe o Mamani, Araona, Semo, Chuquimia, Cho- que o Condori. La verdadera, la ilustre, la magna, la nue- va, la inmensa, esa patria que te abren a balazos ostenta nombres finos, planchados, relucientes, de ascendencia, de prosapia, patrióticos y autóctonos, fragantes y sono- ros, auténticos y puros, nacidos de tu ancestro, Banzer, Lonsdale, Gazer, Zelich, Pinochet y Somoza” haciendo alusión nuevamente al tema del nombre y apellido indios. Esta recitación-marcha es muy interesante porque ade- más en su primera parte, “La Minoría”, el conjunto Kala- sasaya parodia un spot televisivo: “Eres, lo ves, la minoría, porque la patria de corbata y charreteras es erudita en Wiskhy Square, en Tea Sour, Chicha nylon on the rocks, en prostitutas con calzón de terciopelo, carga el culo en un Mercedes Benz 2500 Super Sport, la ves, corre a alcanzarla, no vomites, para ser la mayoría no te falta sino abrir los ojos al flamante desarrollo y la abundancia y cantar siem- pre quee… somos un sabor, sensacional, somos un sabor, sensacional, ¡gustamos a la gente y endulzamos su pala- dar, la chispa de la vida! (…)”. Como se puede ver ahí, como en las vanguardias –y también como en Almaraz- , se usa referencias directas a productos de consumo y se hace un uso extensivo de términos en ingles, pero a dife- rencia del uso que dieron las

vanguardias a estos referen- tes, en el caso de Kalasasaya sirven para todo lo contra-

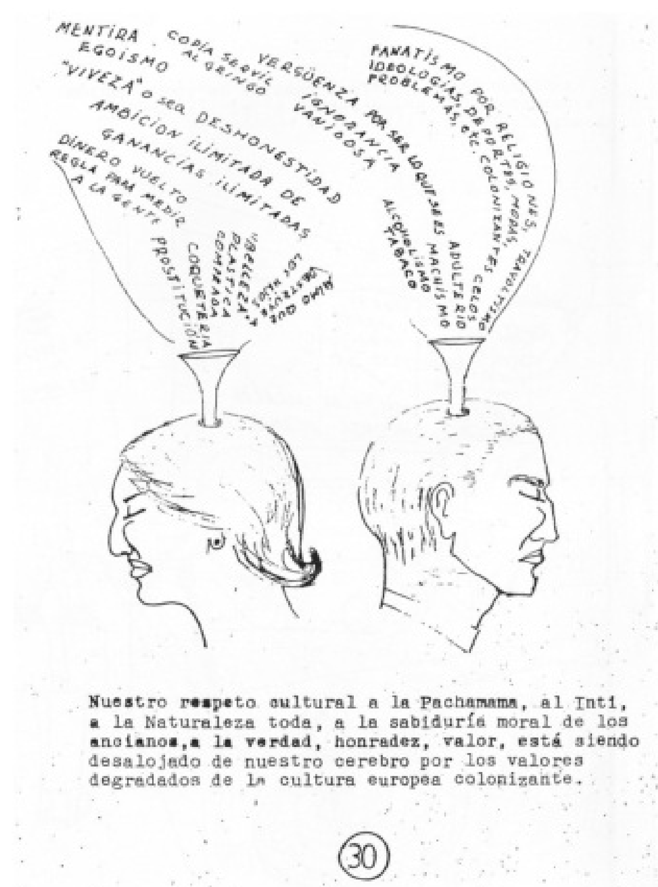
rio, para denunciar al imperialismo y esta cultura masiva – se trata de un spot publicitario- que la izquierda denuncia- ba como manipulada por la pequeña burguesía pro norte- americana.

Para acabar este acápite, también nos interesa resaltar dentro de la música y, singularmente desde la “nueva can- ción”, a Manuel Monroy Chazarreta, que ya en los ochen- ta muestra esta imagen de la cultura chola cruzada por la cultura de masas. Y aunque su enfoque es fundamental- mente lúdico, no deja de entrever una distinción entre una cultura india “racializada”, de otra cultura india “desracializada” y cooptada por la cultura masiva “alienante”: “Teodoro Quispe, nacido en Choquelulu, que en el mapa se llama General Villamor (…) tal fue el impulso de este rayo andino que apareció sudando en plena Eloy Salmón, ofreció sus servicios, cargador rodan- te, con propina radiante compró walkman de color, se hizo base, popular y con crema, un cuarto en la ladera, poster de Laura León, Manaco, Stronger, telenovela Ade- la, ayllu vuelto preste, curso de computación, en su nuevo carnet es Teodoro Villamor”. En casi toda la obra de Monroy se puede ver un elogio de esa cultura chola urba- na –incluso Monroy en un gesto de clara honestidad inte- lectual interpreta una cumbia, “Canción bélica”- a la que muchas veces le quita las características siempre negativas y “desracializantes” que tiene para el indianismo y la iz- quierda. En muchas de sus canciones hay la intención de presentar dos polos de lo cholo, uno, positivo, general- mente lúdico o sensible y otro, generalmente relacionado con el poder (es decir este sector cholo burócrata que aparece tanto en Albó como en Sanjinés), que es el polo negativo de la identidad chola urbana (43). Eso sin dejar de lado la problemática de una posible racialización, cuando los elementos modernos, urbanos y masivos pue- den ser dañinos. Es el caso de su canción “Llokallita” en el que el cantante le dice al niño aymara urbano: “vente chico, vámonos al campo, qué estas durmiendo en las

esquinas, con tu mama dulcera amarga que se olvida de tus heridas (…) vámonos al campo, a correr llamitas, a soñar nevados, a cuidar abuelos, a pensar en quechua, vámonos al campo, que dentro de poco, si sigues crecien- do, te

espera la fabrica, con su boca negra te traga la ma- quina, asfixia la mina con su paga enferma, doblada tu espalda por cargar maderas, te espera la cárcel por mar- char en huelgas, te matan la risa alcoholes de día, vente nomás chico ¿Que la ciudad es el futuro señora? También el futuro es el pasado”

“Agresión cultural” y “Control criollo multifacéti- co”, pgs. 30- 31



Nuestro respeto cultural a la Pachamama, al Inti, a la Naturaleza toda, a la sabiduría moral de los ancianos, a la verdad, honradez, valor, está siendo desalojado de nuestro cerebro por los valores degradados de la cultura europea colonizante.

Este último apartado tomará en cuenta dos de los di- bujos de Wankar que están relacionados entre si y que también tienen relación con muchos temas ya abordados en este artículo. El primero de ellos, “Agresión cultural” muestra elocuentemente, en una alegoría muy simple, muchas de las ideas que la cultura blanca y chola, enmar- cadas en la cultura moderna y la cultura de masas, inser- tan en las cabezas de los indios y que hace que se “desracialicen”. Esta alegoría simple es sumamente in- teresante, porque como dice el título del mismo folleto que estamos analizando, Reconstruyendo nuestro cerebro, se trata de la denuncia contra un control ya no físico ni vio- lento, sino un control mental, cerebral del sujeto “desracializado”. Es decir, existe la idea de que el control de ese sujeto ya

no se da en las relaciones de poder colo- niales ni en las relaciones económicas solamente – idea que el marxismo ortodoxo jamás desechó-, sino en rela- ciones simbólicas. Este tópico es, evidentemente, un tópi- co que proviene de la teoría y de la filosofía contemporá- neas y, una vez más, se acerca mucho al marxismo hete- rodoxo de algunos filósofos y teóricos de izquierda, quie- nes consideraban que la burguesía y el sistema capitalista y su uso de la cultura masiva, en una situación como la actual, que eliminó las contradicciones de clase evidentes entre la burguesía y el proletariado, solo podía mantener- se controlando la producción cultural que aseguraba la pervivencia del sistema capitalista a través de la fácil y pacífica inserción de esa cultura en los hábitos culturales y en las mentes de las masas (44). En realidad la alegoría podría funcionar como una “lluvia de ideas” en la que Wankar designa sin mucha linealidad varios temas y ele- mentos de esa cultura de masas, moderna y blanca- chola que se introducen en los cerebros de los aymaras a través de unos embudos. Ya, de por sí, la cualidad no lineal de esta “lluvia de ideas” le otorga a Wankar la posibilidad de jugar con el espacio del dibujo permitiéndonos ver más claramente el sentido sincrónico de la relación entre esas

ideas. Pero también la imagen de los rostros de los ayma- ras a quienes se introduce esas ideas a través de embudos es interesante pues se trata de prototipos del rostro ayma- ra moderno. Es decir, se identifican claramente los rasgos raciales aymaras (pómulos salidos, ojos rasgados, nariz aguileña, etc.) pero el hecho de que sea a ellos a quienes se inserta esas ideas nos señala que todavía no son indios del todo “desracializados”. En efecto, por sus peinados y por la austeridad de los adornos de la mujer (que lleva pequeños aretes en las orejas) nos da la sensación de que, a diferencia de Johny y Jaqueline, se trata, no de indios totalmente “desracializados”, de cholos, sino más bien de indios en transición entre la racialización y la desracializa- ción, indios urbanos en estado neutro. Esto último nos llevaría a postular, aunque tal vez sea un poco apresura- do, que se trata de una especie de imagen de un “indianismo realista”, como símil de la iconografía del “realismo socialista” soviético que mostraba imágenes neutras y a obreros prototípicos.

Pero más allá de la anterior afirmación, analizaremos ahora las ideas que la “cultura europea colonizante” inser- ta en la cabeza de estos indios urbanos en transición. Para empezar, tal vez podríamos dividir en tres grupos las ideas esbozadas desordenadamente por Wankar: al pri- mer grupo lo llamaremos “del

dinero” y contiene las ideas de “viveza, o sea deshonestidad; ambición ilimitada de ganancias ilimitadas; dinero vuelto para medir a las personas”. Al segundo grupo le llamaremos “problemas colonizantes” y contiene “egoísmo; copia servil al gringo; vergüenza por ser lo que se es; fanatismo por religiones; ideologías; deportes; modas; travoltismo; alcoholismo; tabaco; mimo que destruye a los hijos”. Y el tercero, “relaciones de género”, que contiene “celos; adulterio; machismo; belleza plástica comprada; coquetería; prosti- tución”. Ahora bien, como se ve hay lineamientos que guían a cada grupo y obviamente puede haber intersec- ciones entre los grupos de ideas. En cuanto al primer gru-

po nos parece interesante la “viveza” porque muestra que este grupo cholo burocrático y poderoso que “dicta las normas”, y que, como vimos, ha sido ampliamente co- mentado por los discursos de la época (Albó, Wankar, Monroy Chazarreta), se caracteriza por su facilidad para sacarle provecho a la ingenuidad de los nuevos migrantes aymaras que todavía no han sido desracializados. Al res- pecto el mismo Wankar señala en su dibujo: “Nuestro respeto cultural a la Pachamama, al Inti, a la Naturaleza toda, a la sabiduría moral de los ancianos, a la verdad, honradez, valor está siendo desalojado de nuestro cerebro por los valores degradados de la cultura europea coloni- zante”. Este cholo poderoso que encarna esa “viveza” puede ser relacionado, por lo tanto, con la figura del “tinterillo” mestizo o cholo que ha sido desde la colonia una fuente de inspiración para la literatura, al mostrar las relaciones entre el indio recién llegado a la ciudad y el indio “pícaro” que conoce los entresijos burocráticos y que por eso abusa del primero (45).

En el segundo grupo encontramos ideas también muy interesantes. Por un lado, en el tenor del primer grupo, parece haber la convicción de una cercanía marcada entre esta “ambición ilimitada” y la “copia servil al gringo”. Como se ve, hay también en Wankar –y ya lo dijimos con respecto a su reivindicación del guevarismo- un discurso cercano a la izquierda que identifica claramente al “egoísmo” y “ambición” occidentales con la cultura de consumo y las políticas económicas norteamericanas (46), aunque el enemigo expreso sea, más que el imperialismo, “la cultura europea colonizante”. Por otro lado hay dos elementos que nos retrotraen al ideario literario de princi- pios del siglo XX tal como ya los presentamos con res- pecto al “Rascacielos”. Se trata de la “moda” y de los “deportes”. ¿No resulta acaso muy extraño el que se in- cluya a los deportes como una idea colonizante? La inclu- sión del deporte en este grupo de ideas

desracializantes y colonizantes nos lleva a confirmar la conexión real que

existe entre algunas de las propuestas de Wankar con el imaginario de la cultura letrada de la ciudad de La Paz de principios de siglo. El “deporte”, tal como se lo conoce en el siglo XX, es un invento de la modernidad cultural europea de fines del siglo XIX y particularmente de la cultura francesa de la belle epoque (47). No queremos decir con esto que Wankar haya estado apelando concretamen- te a la belle epoque, sino que nos parece que algunos temas como el deporte o la moda, surgidos en la cultura moder- na europea de fines del siglo XIX quedaron marcados dentro del imaginario cultural letrado de la ciudad y Wan- kar, tal como hizo con el motivo del rascacielos, los usó ya no como motivos asumidos positivamente como re- presentaciones de lo moderno, sino como ideas pernicio- sas para la identidad india. Lo mismo ocurre con la “coquetería” del tercer grupo. En esa idea se repite el uso de un motivo surgido a principios de siglo en la belle epo- que. Repetimos que probablemente Wankar no conoce las fuentes exactas de dónde toma estos motivos, pero si logra identificarlos como elementos de un ideario blanco o cholo que resulta desracializante y nocivo para la identi- dad aymara. En el caso de la “coquetería”, esta idea que va unida a otras como “el adulterio”, la “prostitución”, “belleza plástica comprada”, etc., muestra una constela- ción de ideas que atacan por un lado esta exuberancia estética de lo cholo (recuérdese el maquillaje excesivo de Jaqueline o, incluso, del Johny de Chuquiago) y que lo em- parenta a procesos no solo de desracialización –pues las indias racializadas de Reconstruyendo nuestro cerebro general- mente usan pocos adornos modernos y visten mas bien con polleras y sombreros a la usanza de la india campesi- na- sino también de “degradación” moral como la prosti- tución (48).

“Coqueta” es un adjetivo de origen francés (coquette) que se usaba para designar a las mujeres modernas de fines del siglo XIX y principios del XX que ya no espera- ban que el varón las conquiste sino que ellas mismas de-

bían usar fruitivamente de la ropa y la apariencia adecua- da para seducir al varón elegido. Ese nuevo tipo de com- portamiento sexual era moderno porque a la vez que des- estimaba la importancia de que los padres elijan la pareja de la mujer, generaba en ella un tipo de nuevo autoerotis- mo que la hacía sentir deseada, etc. Al respecto existen varias referencias dentro de la cultura letrada nacional y transcribiremos aquí un descripción del protovanguardis- ta Alberto de Villegas de 1928 en la que está inscrita casi de forma programática esta nueva forma de sexualidad femenina: “ante todo es necesario saber lo que ha de en-

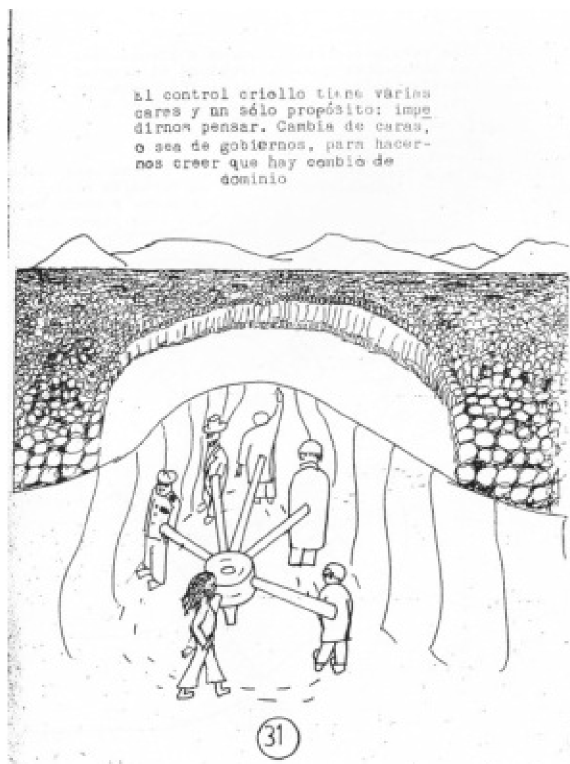
tenderse por coquetería. No pretendo enseñarlo a mi pú- blico encantador, ensayo solamente a ponerme de acuer- do con él. Coquetería: afectación estudiada en los moda- les y adornos, en la palabra o acciones para mayor atracti- vo (…) Coqueta –me ha dicho un licenciado en cosas inútiles- es una voz exótica y sin precedentes en la litera- tura clásica española y que puede suplirse muy fácilmente por melindrosa, damisela, mimosa, pizpireta, hurgandilla, mirlona y otras muchas (…) La coquetería femenina y la Celimena de Moliere no son ya separables en el encanto artificioso y galante del siglo de Versalles, Celimena es el alma y el símbolo de esa divina virtud que es más que la esencia perfecta de la suprema distinción y mas que la irresistible necesidad de agradar y seducir con la hermo- sura del cuerpo o el resplandor de los ojos, con la fineza del ingenio o con la armonía del gesto. Y que es, según enseña la frívola profesora, una cualidad indispensable y constante que nos permite crear la alegría y la belleza alre- dedor de nosotros, y que se llama simplemente la coque- tería femenina” (49).

Pero un elemento que dejamos hasta ahora de lado es el del “travoltismo”. Esto nos devuelve al ámbito de la música. Por un lado el “travoltismo”, neologismo que usa Wankar para denominar a la estética y moda disco de fines de los años setenta, se refiere de seguro a su empleo ideo- lógico que tiene como contexto a la cultura de masas

norteamericana, ya que llegó a nuestro país, como a casi todos los demás países del mundo, de manos del cine comercial norteamericano, especialmente de la película Saturday Night Fever (protagonizada por John Travolta) . Pero por el otro lado el “travoltismo” también se remite a un contexto real de recepción cultural de esa música que tuvo características muy peculiares en nuestro medio. Durante los años setenta varios músicos pertenecientes al ámbito del rock local se avocaron a hacer música disco y, además, desde muy temprano, intentaron introducir ele- mentos de la música andina a sus composiciones. Ese es el caso del grupo Los Grillos, que comenzaron tocando rock and roll (o garage rock) a fines de los sesenta, y se introdujeron al disco en los años setenta, y también la agrupación Luz de América, que estaba liderada por uno de los más antiguos cultores de rock del país, Javier Sal- días. La moda disco tuvo amplia recepción y no es de des- deñar que mucha de la música tropical andina contempo- ránea (especialmente la música chicha) desarrolló su esté- tica a partir de la recepción de la música disco de los años setenta (50). Lo interesante estriba en que, como

ya men- cionamos al iniciar este artículo, Wankar refleja cierta filiación a la contracultura, particularmente al hippismo y creemos que es a partir de su postura contracultural que Wankar incluye también al “travoltismo” como elemento desracializante. Como decíamos más arriba, en el caso de Chuquiago se ve por ejemplo que aunque Johny es roque- ro, al igual que los hippies de la izquierda universitaria, es considerado cholo frente a ellos. Eso se debe a que en la recepción contracultural de nuestra ciudad hubo una divi- sión marcada entre un grupo cultural que tenia bandas que hacían música rock y que eran consideradas cholas y otro que también tenían filiaciones contraculturales pero que no se consideraba cholo. De ahí que grupos con fuertes antecedentes roqueros hayan tenido en los setenta una importante acogida popular, mientras que en la cultu-

ra letrada el rock no pasó de ser una moda que no conta- ba con ningún prestigio cultural.



Pero ¿a dónde nos lleva todo esto? Alvizuri señala algo interesante sobre la racialización de Wankar, dice “pri- mer paso, el cabello. Ramiro Reinaga explica, ‘Regresé a Bolivia con una larga trenza, como la usaba mi abuelo

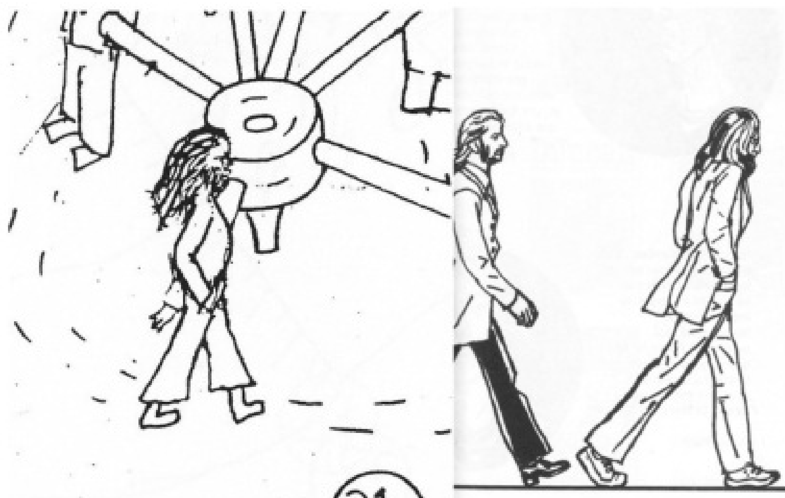
Genaro’. El cabello largo como signo de indianidad apa- rece al final de los años 70, y vale la pena preguntarse si no hay un efecto de moda dado que varios indianistas integraron bandas de rock antes de indianizarse”. Esta corazonada de Alvizuri se vería pues refrendada por el hecho de que entre los grupos de rock de la época, y pun- tualmente los integrantes del grupo Wara mencionan que una de sus influencias intelectuales, y que posteriormente los llevaría a hacer el que tal vez sea uno de los mejores

discos de la música boliviana, “Maya”, fue la lectura del Fausto Reinaga (51). Ese no es un dato solo anecdótico, porque como ya mencionamos al principio de este artícu- lo, fue en la búsqueda de la recuperación musical que se dieron varios de los contextos intelectuales que dieron vida a las distintas corrientes del pensamiento indio con- temporáneo, desde el katarismo –como Silvia Rivera acla- ra- o el “pachamamismo”. Son pues corrientes que estu- vieron en primer lugar involucradas con la recuperación cultural y especialmente musical. Para no ir lejos, varios importante músicos urbanos, como Mario Gutierrez del conjunto Ruphay, tuvieron estrecha relación con Fausto Reinaga y gente como el insigne compositor Jach’a Flores militó en el katarismo en los años setenta (52). De toda esta amalgama también salió gran parte del ideario pacha- mamista, que tiene tanto de –como lo llama García Line- ra- “culturalismo”, como de cierto pensamiento contra- cultural devenido en new age, tal como establece esa rela- ción Zizek en artículos como “From Western Marxism to Western Buddhism”(“Del marxismo occidental al budis- mo occidental”) (53).

Pero como decíamos, Wankar encara esta crítica del “travoltismo” tanto desde la contracultura, es decir, la negación de la música disco como postura de varios sec- tores contraculturales, especialmente desde el hippismo (54), y también desde el indianismo, que consideraba lo cholo como sinónimo de desracialización. Finalmente, la última referencia contracultural, y tal vez la más contun- dente, sea la que aparece en el dibujo “Control criollo multifacético”. El texto explicativo dice lo siguiente: “El control criollo tiene varias caras y un solo propósito: im- pedirnos pensar. Cambia de caras, o sea de gobiernos, para hacernos creer que hay cambio de dominio”. Y en la imagen se puede ver una masa uniforme de indios y fren- te a ella una especie de rueda en cuya circunferencia están las varias facetas del control criollo. Uno de ellos es un militar, otro, un banquero y, curiosamente, también hay la

imagen de un hippie, que en este caso es una copia exacta de la imagen de John Lennon de la portada del álbum Abbey Road de The Beatles. Una vez más, el uso de una refe- rencia así por parte de Wankar es polémica, porque esta- ría mostrando que esos hippies de izquierda, tan bien caracterizados por Eguino en Chuquiago, son una cara más del mismo dominio q’ara. Pero el que ese hippy sea nada más ni nada menos que Lennon nos llevaría a pen- sar en un uso negativo de su figura, una de las más im- portantes y reconocibles de la contracultura. Sobre esa referencia le consultamos al mismo autor, quien negó que ese fuera Lennon, pues Lennon, tal como él nos dijo, es alguien a quien admira. Esa inclusión, entonces, nos muestra una vez más la eficiencia con que Wankar usa del imaginario de la cultura letrada y la cultura de masas, más allá de su origen y contexto especifico, en beneficio de su propio discurso de reivindicación india.

Como hemos sostenido desde el principio, Reconstruyen- do nuestro cerebro tiene la cualidad de poner en debate varias corrientes de pensamiento que de alguna forma no han sido lo suficientemente cotejadas hasta ahora. Esta inter- dicción entre una cultura letrada –el ámbito de poetas como Wiethüchter, Mundy, Churata o de Villegas-, la cultura masiva y mediática –el caso de Chuquiago o las bandas de rock- y la interdicción entre las ideas del iz- quierdismo de los setenta, la academia, la contracultura, el katarismo y el indianismo, nos llevan a pensar en la im- portancia de la incorporación de las discusiones sobre la cultura “global” o la cultura masiva a la problemática de la identidad aymara urbana, desracializada y chola. En eso Reconstruyendo nuestro cerebro, más allá de ofrecernos res- puestas –lo que no pretende en absoluto-, nos propone espacios que pueden servir de excusa para nuevas discu- siones que visibilicen conceptualmente hechos que por no poder ser nombrados parecieran no existir. Este ar- tículo quiere ser un acercamiento parcial a esos cometi- dos.



NOTAS

1. ANDERSON, Perry. Consideraciones sobre el marxismo occidental . Madrid: Siglo XXI, 1991. Pp. 89- 93.

2. Citado en LANDER, Edgardo. “Marxismo, eurocentrismo y colonialismo”. En: BORÓN, Atilio, Et. al. (Comp.). La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas. Bs.As.: Clacso, 2006.

3. MAFFI, Mario. La cultura underground (2 volúmenes). Barcelo- na: Anagrama, 1975; SCHMITT, Uwe. “Una nación por tres días. Sonido y delirio en Woodstock”. En: SCHULTZ, Uwe. La fiesta. De las saturnales a Woodstock. Madrid: Alianza, 1994; HEATH, Joseph y POTTER, Andrew. Rebelarse vende. El negocio de la Contracultura. Bogotá: Taurus, 2005.

4. Para ver las posibles relaciones entre los intelectuales marxis- tas europeos del 68 y en particular el Situacionismo con el pop, cf. REYNOLDS, Simon. “Situacionismo y pop. El sueño im- posible”, En: REYNOLDS, Simon. Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas. Bs.As.: Caja Ne- gra, 2010 y DIEDERICHSEN, Diedrich. “Persecución y au- topersecución. El grupo SPUR y sus textos: la neovanguardia en la provincia posfacista”. En: DIEDERICHSEN, Diedrich. Psicodelia y ready-made. Bs.As.: Adriana Hidalgo, 2010.

5. El temprano marxista boliviano Tristan Marof, como vere- mos más adelante,

estuvo fuertemente relacionado con todas esas corrientes de pensamiento. Para ver la relación entre el joven Marof y su relación con estas corrientes de pensamiento libertario de principios de siglo cf. RODRIGUEZ, Nivardo. Un anarquismo singular. Gustavo Navarro – Cesareo Capriles (1918 - 1924). Sucre: ABNB, 2014

6. La actitud machista del personaje que representa al novio radical de Jenny es típica del periodo de radicalización izquier- dista de la contracultura. En un pasaje del libro de Legs Mcneil y Gillian McCain, Please kill me. The uncensored history of Punk uno de los miembros de los MC5, la banda oficial de la White Pant- hers Party de orientación marxista, cuenta cómo mas allá de su prédica revolucionaria y contracultural los miembros del parti- do encerraban a sus novias en sus casas para que cocinen y tejan para ellos.

7. Algo que no es muy conocido, justamente porque se cree que el hippismo era totalmente opuesto a la cultura tecnológica

moderna, es que desde principios de las transmisiones televisi- vas de los años sesenta, los militantes y activistas de la contra- cultura intentaron utilizarla a su favor para difundir su progra- ma mientras experimentaban formalmente con las posibilidades de esa tecnología. El grupo del “teórico de la underground TV” John “Hoppy” Hopkins, TVX, por ejemplo, que estaba ligado al London New Arts Laboratory, estaba investigando las posi- bilidades del uso de la las emisiones televisivas en prácticas de “liberación psíquica” y como medio de comunicación alternati- vo. MAFFI, Mario. Op. Cit., pg.199

8. Greil Marcus, en su historia de la contracultura, Lipstick tra- ces, ya se refiere a esta canción llamando la atención sobre su establecimiento del mito originario del roquero y particular- mente del roquero punk. A partir de, según creemos, esta ob- servación, el tema cobró mayor importancia y en el didáctico libro Contracultura para principiantes escrito por Juan Carlos Krei- mer e ilustrado por Frank Vega, hay un apartado en el que el autor habla de cierta sensibilidad llamada “Noo Yawk” para referirse especialmente al romanticismo “chabacano” de The Modern Lovers y los New York Dolls. Nosotros, en torno a esta canción, hicimos un capítulo de nuestro programa radial Conversando que se emite por la radioemisora Wayna Tambo y

puede escucharse en la dirección de internet < https:// soundcloud.com/giovanni-bello-g/conversando-road-runner - the> .

9. Hablando de ese personaje encarnado por Michael J. Fox, tal vez recuerden que el personaje que Fox interpreta en la película Volver al futuro es algo conservador pero también es un fanático acabado de Chuck Berry y el rock and roll de los cincuenta. Otra película que retrata esta juventud moderna es El Graduado que aunque es todavía de fines de los sesenta (de hecho su soundtrack es uno de los hitos musicales del hippismo), muestra la contradicción en que se veían envueltos los hijos jóvenes de la burguesía entre la contracultura y la cultura de sus padres. El proto héroe Benjamín, interpretado por Dustin Hoffman, es una versión confundida por la contracultura de los sesenta de ese otro proto héroe ícono del rebelde sin causa de la contra- cultura de los años cincuenta Holden Caulfield, protagonista de la novela El guardián entre el centeno de J. D Salinger .

Tampoco podemos olvidar que ya a fines de los ochenta surgió en Norteamérica la corriente del hard core punk de fuerte con-

tenido político y que tuvo como principal enemigo al imagina- rio surgido alrededor de Ronald Reagan, cuya imagen y nombre no faltaron ni en sus fanzines ni en sus canciones (por ejemplo “Fucked Up Ronnie” de D.O.A.). Es por eso que al mencionar al nihilismo punk nos referimos principalmente a la generación de los Sex Pistols.

10. El caso del Che Guevara es un caso interesante porque si bien la contracultura lo adoptó rápidamente entre sus iconos mas fuertes -en algún documental vi que junto a el Che los jóvenes de los sesenta norteamericanos mencionaban como sus ídolos a Bob Dylan y al personaje de comic Linterna Verde- no ocurrió un proceso similar con el marxismo latinoamericano, que como decimos, nunca pudo aceptar a la contracultura co- mo un propuesta seria.

11. ALMARAZ, Sergio. “Buscando el de profundis de una ge- neración”. En: ALMARAZ, Sergio. Para abrir el dialogo. Cocha- bamba: Amigos del Libro, 1979. Ya en otro artículo nos hemos referido a este texto de Almaraz. Aunque las propuestas de Almaraz en torno a la cultura nacional nos parecen, tal como dejamos sentado en ese artículo, muy loables, debemos señalar que en el

intelectual cochabambino también pesaban muchos de los grandes prejuicios de la izquierda nacional en torno a la contracultura.

12. Para que se vean las relaciones intrincadas entre la contra- cultura y la militancia de izquierda cabe recordar que el grupo Manal compuso una canción sobre el sacerdote de izquierda Luis Espinal.

13. Hay evidentes excepciones, especialmente en la literatura: la generación politizada de Perlongher en Argentina en los seten- ta, por ejemplo, o los nadaístas en Colombia a fines de los cin- cuenta o algunos personajes involucrados con la izquierda y cercanos a lo que podría llamarse la generación contracultural boliviana de los años setenta, particularmente el grupo literario "Luz Acida" como el poeta y militante de izquierda Álvaro Diez Astete (comunicación personal con A. Diez, 2013).

14. Entre las varias menciones que hace de las vanguardias eu- ropeas cf. MARIÁTEGUI, José Carlos. "El expresionismo y el dadaísmo". En: MARIÁTEGUI, José Carlos. El artista y la épo- ca. Lima: Biblioteca Amauta, 1977.

15. No se crea que por esto estamos haciendo una apología del neoliberalismo. Lo que decimos es que solo a partir de una

experiencia tan traumática como fue el proceso neoliberal y el ingreso pleno del capitalismo "moderno" a los países latinoa- mericanos, expresiones de la cultura anglosajona de izquierda tuvieron carta de ingreso en la izquierda latinoamericana. Ac- tualmente en Bolivia parte de esta izquierda contracultural se ha reducido a una trinchera en el activismo ecologista y en algunos sectores de lo que se ha dado a llamar "pachamamismo".

16. DIEDERICHSEN, Diedrich. Personas en loop. Bs.As.: Inter- zona, 2006 y DIEDERICHSEN, Diedrich. Psicodelia y ready - made. Bs.As.: Adriana Hidalgo, 2010

17. Como mas adelante Diederichsen explica, el colectivo Ber- nadette Corporation es un colectivo radical que como respuesta al fetichismo de la mercancía capitalista decidió entregarse completamente al consumo. Consumo

en dos acepciones: compran cualquier mercancía que los seduzca para destrozarla y ellos mismos son consumidos por las modas de las que son adictos. Este tipo de activismo nos recuerda al activismo, icóni- co para la contracultura contemporánea, mostrado en la pelícu- la El club de la pelea, basada en la novela homónima de Chuck Palahniuk.

18. "Porque los jóvenes somos cosa seria" es uno de los spots más repetidos por la radio emisora Wayna Tambo desde su fundación; El tema de la influencia de las consignas contracul- turales en el periodo 2001-2003 es muy interesante, pues como señala Tapia, en aquel proceso constituyente hubo una agitada actividad cultural que estaba en consonancia, como dijimos, tanto con la contracultura (conciertos de rock y rap, programas radiales en torno a esas "subculturas") como por la izquierda y los discursos que se estaban gestando en los movimientos so- ciales. Como ya dijimos alguna vez, los trabajos entre teóricos y literarios de jóvenes escritores de esos años como Gritos de Pa- pel, subculturas, fanzines y publicaciones independientes en Bolivia de autoría de Huáscar Rodríguez, sociólogo que luego se dedicó con bastante éxito a investigar la historia del anarquismo y el anarco sindicalismo bolivianos o El baile del caos de Zergio Usta- rez, que estaban proponiendo un trabajo intelectual "antisociológico" estaban tratando justamente el tema de la sociabilidad juvenil en torno a la música y las expresiones cultu- rales que describimos arriba. Decimos "justamente", porque también en la explosión de la contracultura norteamericana allá por los años sesenta, varios intelectuales como Stuart Hall y

otros, que fundaban los cultural studies, estaban investigando la forma en que se relacionaban los jóvenes en los nuevos entor- nos culturales y en torno a las nuevas identidades culturales que surgieron a partir de la década de los cincuenta. Cf. TAPIA, Luis. El movimiento juvenil underground y la ciudadanía desde el subsue- lo político. La Paz: Autodeterminación, 2012

19. En torno a estas nuevas corrientes dentro de la literatura joven nacional escribimos el 2012 un texto que con la excusa de reseñar un poemario publicado por Martadero en Cocha- bamba llamado f/22 pretendía en realidad mostrar que la recep- ción de la contracultura desde la literatura tampoco era unívoca y que si a principio de los dos mil la contracultura nacional se volcó a las calles y a la militancia política, hoy volvió a la seguri- dad de la casa paterna en un trayecto

bastante parecido al del rebelde apolítico norteamericano de los ochentas que a su vez estaba inspirado ya no por el militante de los sesenta sino por el rebelde sin causa de los años cincuenta. Para consultar esa rese- ña cf. BELLO, Giovanni. Mixtape. Selección de escritos roqueristas 2010-2013. Cochabamba: Yerba Mala Cartonera, 2013.

20. El subrayado es nuestro.

21. Esta cita corresponde al artículo “Indianismo y marxismo. El desencuentro de dos razones revolucionarias” que escribió G. Linera el 2005, durante los primeros años del gobierno del MAS, y fue publicado por Le Monde. Tal vez este sea uno de los últimos artículos que escribió G. Linera en la línea de su obra escrita antes de que asuma el poder, por lo que puede conside- rarse un referente importante para entender las relaciones entre el marxismo y el indianismo. Cf. GARCIA LINERA, Álvaro. “Indianismo y marxismo. El desencuentro de dos razones re- volucionarias”. En: STEFANONI, Pablo (Comp.) La potencia plebeya. La Paz: Instituto Internacional del Convenio Andrés Bello, 2010. Pg. 282

22. ORIHUELA, Juan Carlos. “La otra orilla”. En: La Mariposa Mundial. Revista de Literatura, 15. La Paz: La Mariposa Mundial/ Plural Editores, 2006. Pgs. 16- 20

23. James Dunkerley en Rebelión en las venas señala que los miembros de MINKA, grupo katarista dirigido por Julio Tumiri Apaza en los años setenta, fueron quienes publicaron Tawantinsuyu. Cinco siglos de guerra india contra España de Wankar por primera vez en 1978. Cf. DUNKERLEY, James. Rebelión en las venas. La Paz: Plural, 2003. Pg. 265

24. La afirmación del Mallku se encuentra reproducida en el blog “Rojo y negro”, en la entrada “Entrevista con Felipe

Quispe, El Mallku”, < http://

rojoynegroecuador.blogspot.com/2007/05/entrevista-con - felipe-quispe-el-mallku.html >

25. WIETHÜCHTER, Blanca. Madera viva y árbol difunto. La Paz: Ediciones Altiplano. Pgs.15- 17

26. DUARTE, Mauricio. “Blanca Wiethüchter: des- nombrando el paisaje. Políticas y poéticas de la representación en la década de los 80 en Bolivia”. En: Bolivian Studies Journal, Vol. 15- 17, 2008-2010. Pittsburgh: Pittsburgh University, 2010

27. Si bien en la edición digital de Tawa Inti Suyu. Cinco siglos de guerra india Wankar señala que Reconstruyendo nuestro cerebro data de 1973, en la última página del folleto indica: “He decidido esperar que termine el bullicio electoral. Ya puedo entregar Reconstruyendo nuestro cerebro a mis hermanos y hermana khesway- maras. Ahora con la calma del silencio meditaran y verán con cuanta urgencia debemos pensar por nosotros mismos”. Ob- viamente se refiere al llamado a elecciones después de la dimi- sión de Banzer en 1979. REINAGA, Ramiro (Wankar). Recons- truyendo nuestro cerebro. La Paz: s/e, 1979. Pg. 46

28. Wankar es mencionado por el Che Guevara en su Diario en Bolivia en la entrada del jueves 16 de marzo: “Se descifra com- pleto mensaje No. 32 que anuncia la llegada de un boliviano para incorporarse con otro cargamento de glucantine, un anti- parasitario”. El boliviano era Ramiro Reinaga. Parte del mensa- je citado dice “Hemos recibido cable de Dantón comunicándo- nos llegó a esa e hizo contacto con ustedes Ramiro Reinaga sale día 11, lleva maleta con glucantine (…)”. Cf. GUEVARA, Er- nesto. Diario del Che en Bolivia. La Paz: La Razón, 2007. Pg. 73 29. En un artículo todavía inédito hemos analizado somera- mente el texto “Buscando el de profundis de una generación” de Sergio Almaraz, que fue compilado en 1979 por Mariano Baptista Gumucio, junto a otros textos del cochabambino, en el libro Para abrir el dialogo. En ese artículo Almaraz hace la mis- ma distinción que hará luego Sanjinés entre una cultura joven burguesa –relacionada a la cultura de masas y a la contracultura - y una otra autentica y nacional: “Hay dos grandes capas – las hay mas, pero simplifiquemos- cuyas diferencias responden a niveles de vida, formación cultural y grado de vinculación con la realidad boliviana distintos. Unos cubren sus necesidades

culturales con el chewing gum norteamericano: mal cine, pocket book policial, pornografía racionada por revistas for men only , camisas, y alguna que otra

novela de moda (Nabokov, Cronin, tal vez Maugham). Si tuvieran más talento podrían ser en Fran- cia los anarquistas de derecha de la Nouvelle Vague de los que habla Beauvoir o, en los Estados Unidos integrantes de los beatnicks, pero no llegan tan lejos (…) Veamos ahora lo que pasa con el otro segmento de la misma generación. Más cerca de su pueblo, estos jóvenes sufren menos el desarraigamiento, mejor formados culturalmente son más sensibles y por lo mis- mo necesitan más de los elementos culturales. Nuestras actua- les posibilidades reposan entre estos jóvenes porque ellos em- piezan, muy lenta y penosamente, a incorporarse en la fisiología cultural de Bolivia”. ALMARAZ, Sergio. "Buscando el de pro- fundis de una generación”. En: BAPTISTA, Mariano (Ed.). Para abrir el diálogo. Cochabamba: Amigos del libro, 1979. Pg. 17 30. Hasta ahora la avenida Sucre es el límite del Casco Urbano Central. El mirador de Killi Killi se encuentra solo unas cuadras arriba de esta avenida.

31. TAPIA, Luis. “Pirotecnia”. En: La Mariposa Mundial. Revista de Literatura, 3. La Paz: La Mariposa Mundial, 2000. Pgs. 11- 19 32. LEÓN, Miguel Ángel. “Acotaciones vanguardistas”. En: CUNO, Dante (Ed.) Boletín Titikaka. Edición Facsimilar. Arequi- pa: UNAS, 2004, s/p. Este texto también fue publicado en la compilación de Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana hecha por Nelson Osorio para la Biblio- teca Ayacucho.

33. No hay que perder de vista que la primera obra escrita por Fausto Reinaga en los años cuarenta, Mitayos y yanaconas, es una interpretación indigenista de la situación india y está llena de citas de los mencionados indigenistas junto a quienes aparece Tristan Marof, amigo personal de Reinaga durante muchos años. Cf. REINAGA, Fausto. Mitayos y yanaconas. Oruro: s/e, s/f

34. La Nación, 16 de Julio de 1964

35. Alvizuri cuenta que Manuel De Lucca publicó un dicciona- rio aymara-castellano-aymara con cooperación de la Misión Alianza Noruega, de filiación protestante, y que entre otras características importantes de ese diccionario, este incluía un listado de 230 “apellidos aymaras”. Posteriormente, desde el 2000, dice Alvizuri, una versión reducida de ese listado fue

reproducida por la pagina web Aymara Uta, ya como forma de recuperación de memoria desde el activismo indianista. AL- VIZURI, Verushka. La construcción

de la aymaridad. Sta. Cruz de la Sierra: El País, 2009. Pg. 39

36. ALBÓ, Xavier, GREAVES, Tomas y SANDOVAL, Go- dofredo. La cara aymara de La Paz (Tomo III). La Paz: CIPCA, 1983

37. ALBÓ, Et. al. Ob. Cit. Pg. 6

38. “el discurso multicultural escondía también una agenda oculta: negar la etnicidad de poblaciones abigarradas y acultura- das –las zonas de colonización, los centros mineros, las redes comerciales indígenas de mercado interno y de contrabando, las ciudades– le permitía a las elites y a la tecnoburocracia del estado y las ONGs cumplir con los dictados del Imperio: “coca cero”, erradicación forzosa y cierre de los mercados legales en el trópico de Cochabamba, leyes de propiedad intelectual, re- forma tributaria y liquidación del contrabando. El término “pueblo originario” afirma y reconoce, pero a la vez invisibiliza y excluye a la gran mayoría de la población aymara o qhichwa hablante del subtrópico, los centros mineros, las ciudades y las redes comerciales del mercado interno y el contrabando. Es entonces un término apropiado a la estrategia de desconocer a las poblaciones indígenas en su condición de mayoría, y de negar su potencial vocación hegemónica y capacidad de efecto estatal.” RIVERA, Silvia. Ch’ixinakax utxiwa. Bs. As.: Tinta Limón, 2010. Pg. 60

39. ALBÓ, Et. al. Ob. Cit. Pg. 11

40. El asunto de la cultura mediática está explícitamente pre- sente en uno de los dibujos de Wankar, “Comunicaciones” (pg. 23), donde se ve anuncios de periódico y de cine que solo le enseñan al indio la cultura de la violencia y del morbo occiden- tales. Títulos de películas como “¡Dulce superproducción! Sangre en el amanecer” o “Tierno estreno, Noche de muerte” nos muestran una crítica explicita de Wankar a la crónica roja como una forma masiva de difusión de esa violencia (y que en su versión suave también caracteriza a las críticas desde la izquier- da de la literatura y la televisión rosa, “Telenovelizan” de Kalasasaya o la referencia que veremos adelante a la “telenovela Adela” de Monroy Chazarreta). También en ese sentido, es llamativo que uno de los personajes “burgueses” en el dibujo “Minas” (pg. 29) esté leyendo una tira del Pato Donald, porque

es justamente a partir de la lectura del Pato Donald que los, para aquel entonces apocalípticos, Ariel Dorfman y Armand Mattelart, escribieron su clásico Para leer el Pato Donald de 1972, manual de la izquierda contra la cultura masiva, donde se pro- ponía que estas tiras infantiles introducían de forma encubierta en la mente del niño las directrices de la prédica capitalista e internalizaban el colonialismo Cf. DORFMAN, Ariel y MAT- TELART Armand. Para leer el Pato Donald. México: Siglo XXI, 1972

41. En una entrevista dada a la revista Cahiers du cinema Jorge Sanjinés se desmarca de Eguino (como miembro del colectivo Ukamau) arguyendo que sus producciones dentro del grupo se hicieron cuando él ya estaba fuera del país. SANJINÉS, Jorge y GRUPO UKAMAU. Teoría y praxis de un cine junto al pueblo. Mé- xico: Siglo XXI, 1978. Pgs. 110- 119

42. En una conversación personal con Hugo Ernst (Rufus), miembro de la generación contracultural paceña de los años setenta (actuó en algunos cortometrajes de Diego Torres en esa década y publicó algunos poemas en la gaceta del grupo "Luz Ácida"), él señaló que a varios grupos de rock del barrio de San Pedro se los consideraba grupos cholos, por lo que los jóvenes intelectuales del barrio de Sopocachi –zona residencial de la ciudad-, no iban a ver sus actuaciones, siendo él mismo uno de los pocos que tenía relación con grupos como Wara, etc. Tam- bién es sabido que se denigraba a algunos grupos de barrios populares, particularmente a los Four Star, del barrio de Tem- bladerani, a los que se llamaba despectivamente "T'ara Star" haciendo referencia a su origen cholo. Cabe resaltar que Four Star, compuesto por los hermanos Salgado, fue una de las úni- cas bandas que grabaron temas propios en una ambiente en el que la mayoría de las otras bandas de rock no componían y se limitaban a grabar canciones extranjeras. Cf. BASUALDO, Marco. Rock boliviano. Cuatro décadas de historia. La Paz: Plural, 2003

43. La cita pertenece a la canción "Ch'enko Total" que en reali- dad es de la década del noventa. Pero en ella, Monroy desarro- lla, como dijimos, varios de los temas constantes en su obra desde principios de los años ochenta. Otras canciones que re- tratan la imagen negativa del cholo son "Maribel", donde le recrimina al personaje Maribel el que se haya casado con un funcionario público "sordo del alma", que en su vestimenta y

su comportamiento muestra el estereotipo, si no del cholo, si del mestizo burócrata y demagogo; en “Imilla burguesa”, la voz narradora masculina le recrimina a la joven de pollera de la que está enamorado el “refinarse” en la casa de sus patrones; en “Señora Gorda” el personaje se despide de su dueña de casa, una mujer mayor y gorda, que es descrita con características cholas, que por tener el poder de propiedad de la vivienda ha abusado del inquilino. Como se ve, los personajes cholos a los que se cuestiona están casi siempre relacionados con una situa- ción de poder. Y añadimos que también es sugestivo el nombre de la canción “Ch’enko total” porque retrata claramente la per- plejidad que significó para la izquierda la nueva experiencia urbana, mediatizada e imbuida de la cultura de masas del perio- do post dictatorial. Esa confusión conceptual que deshabilitó en muchos casos las antiguas categorías marxistas, nacionalistas e indianistas de clase, nación y raza generaron un verdadero “ch’enko” (embrollo) del que la academia todavía se restituye. 44. Cf. MARCUSE, Herbert. El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada. Madrid: Planeta, 1985

45. Cf. GUERRERO, Andrés. “Los silencios de archivo y sus fantasmas: los tinterillos y el historiador (la representación de indios por ciudadanos particulares)”. En: GUERRERO, An- drés. Administración de poblaciones, ventriloquia y transescritura. Qui- to: FLACSO, 2010

46. Obviamente el antimperialismo no es una tendencia sola- mente de izquierda. Los distintos nacionalismos e inclusive el liberalismo de escritores decimonónicos como Enrique Rodó o José Martí fueron en realidad las primeras expresiones de an- timperialismo en Latinoamérica.

47. En el didáctico libro sobre La belle epoque de Néstor Lujan, el autor señala lo siguiente: “el periodo de estos años de la ‘belle epoque’ ven nacer una nueva manifestación humana: es el deporte, que en principio se trata de una importación inglesa, de una herencia victoriana. Aparece tímidamente para ir toman- do fuerza en los años que preceden a 1914 (…) El pugilismo se populariza y se impone con las reglas del Marqués de Queens- berry, sobre el boxeo francés que también utilizaba los miem- bros inferiores del cuerpo humano. El tenis empieza a jugarse a finales de siglo. El rugby, codificado en Inglaterra en 1823, en el College de la ciudad de Rugby, empieza a jugarse en 1887

(…) En cuanto al foot ball, se implanta en París en 1891 y el primer campeonato de Francia se organiza en 1894". Cf. LU- JAN, Néstor. La belle epoque. Barcelona: Bruguera, 1977. Pg. 137 48. Como decíamos arriba, este tipo de estéticas y ámbitos cul- turales cholos que trataron de ser velados por la izquierda o fueron tratados despectivamente por el indianismo, hoy en día están siendo reivindicados también por ciertos sectores de la cultura letrada urbana. En el caso de la prostitución por ejem- plo, las feministas de Mujeres Creando reivindican la identidad cultural y política de lucha de las trabajadoras sexuales como elemento importante para discutir la mercantilización del sexo y del cuerpo femenino. Y en el caso de la identidad chola anar- quista, Huáscar Rodríguez, en la segunda edición de su libro La choledad antiestatal añade un ensayo sobre las implicancias del cruce entre el nacimiento de la identidad chola y el pensamien- to ácrata, considerado como una ideología urbana, modernizan- te, pero más abierta a la experiencia cultural chola que el mar- xismo, que luego iría a ganarle el espacio al anarquismo en las organizaciones sindicales. A ese respecto, y como forma de contrastar la visión totalmente austera de la imagen femenina de la india racializada que tenia –y tiene hasta ahora- el indianis- mo, en este caso específicamente la de Wankar, transcribimos esta descripción reproducida en el libro Polleras Libertarias de un periódico conservador de 1931 donde se retrata a una de las representantes de la Federación Obrera Local, federación anar- quista que aglutinaba principalmente a las trabajadoras del ser- vicio domestico: "El señor prefecto nos decía ayer que una de las oradoras más furiosas, mandada a detener, lucia unas polle- ras de raso, una manta de fina seda y unos faluchos de siquiera dos mil bolivianos de valor. ¿Es posible hablar de hambre con tales atavíos?". DIBBITS, Ineke, Et. al. Polleras libertarias. Federa- ción Obrera Femenina 1927-1965. La Paz: Hisbol, 1989. Pg.16

49. DE VILLEGAS, Alberto. "Memorias del Mala-Bar". En: PRADA, Ana Rebeca Et. al (Eds.) Alberto de Villegas. Estudios y antología. La Paz: IEB, 2014 [1927]. Pgs. 334- 335

50. Un dato interesante es que, tal como señala Javier Rodrí- guez, los integrantes del grupo de cumbia Maroyu, probable- mente el grupo boliviano de cumbia más popular del área andi- na, se conocieron en un concierto de Luz de América en el Cine Ópera de Cochabamba. Cf. RODRIGUEZ, Javier.

“Kosmische Cumbia”. En: BARRIENTOS, Fernando (Comp.). Bolivia a toda costa. La Paz: Editorial El Cuervo, 2012 51. Información tomada del documental sobre la historia de la agrupación Wara de Sergio Calero La Historia. Sergio Calero (Director) (2007). Wara, La Historia (Documental). En: Thakhisar Kutkatasa (Volviendo a nuestro camino): Wara (Devedé). La Paz: Fundación Cultural del Banco Central- MUSEF

52. Se sabe que Mario Gutiérrez a la cabeza del Centro de Es- tudiantes de la Carrera de Filosofía de la UMSA invitó a Reina- ga a la elaboración de una tesis política del indianismo, lo que dio lugar a la Tesis India de 1971. También Esteban Ticona, en su tesis de doctorado El Indianismo de Fausto Reinaga: Orígenes, desarrollo y experiencia en Qullasuyu-Bolivia señala que Mario Gutié- rrez, radicado en Francia durante la dictadura, fue uno de los impulsores de la publicación de la obra de Reinaga en otros idiomas. Posteriormente, en otro artículo, el mismo Ticona señala la pertenencia de Jach’a Flores al katarismo y su cercanía con Ruphay en su estadía en Francia, junto a su entonces espo- sa, la también cantante, Luzmila Carpio. Cf. REINAGA, Faus- to. Tesis India. La Paz: PIB, 1971; TICONA, Esteban. El India- nismo de Fausto Reinaga: Orígenes, desarrollo y experiencia en Qullasuyu -Bolivia (Tesis de doctorado). s/e, 2013. Pg. 113; TICONA, Este- ban. “Recuerdos con José ‘Jach’a’ Flores”. En: Revista El Colecti- vo (Especial post carnavalero, Marzo, 2009). La Paz: El Colectivo, 2009. Pg. 2

53. En ese artículo Zizek señala que las búsquedas espirituales de occidente durante el siglo XX –y que caracterizaron a la contracultura en su momento- solo vieron en el Oriente el re- flejo de sus propias fantasías. Zizek señala que si el marxismo intentó racionalizar la experiencia del capitalismo moderno, estas búsquedas de espiritualidad a lo único que llevaron es a una nueva mistificación del capitalismo a través de los susten- tos de la espiritualidad budista. Aunque no lo dice textualmen- te, Zizek se está refiriendo a la lectura new age que se hace de algunos libros de la sabiduría oriental clásicos como El arte de la guerra de Sun Tzu, que la generación que pasó por la contracul- tura, ahora devenida en una nueva generación de empresarios capitalistas, utiliza como manual para la inserción mistificada e inconsciente al capitalismo moderno y al post modernismo. El “pachamamismo”, como señaló Pablo Stefanoni, también sería una forma de inserción edulcorada y contraproducente de la

ritualidad india y del pensamiento de reivindicación política india a identidades modernas como el new age, que incorpora elementos de la "espiritualidad" no occidental de forma acríti- ca, superficial, y, como dice Zizek, que solo reflejan las fanta- sías de lo exótico del mismo Occidente. Si bien nosotros tam- bién creemos que el new age y el "pachamamismo" son "deformaciones" del devenir histórico de la contracultura y el indianismo, no desmerecemos por eso ni a la contracultura ni al indianismo en sus búsquedas de identidad a través de expresio- nes culturales como la música. Cf. ZIZEK, Slavoj. " From Western Marxism to Western Buddhism". En: Cabinet Magazine (Spring 2001). Nueva York: Cabinet Magazine, 2001; STEFANONI, Pablo. "¿Adónde nos lleva el pachama- mismo?". En: Revista Tabula Rasa, No.15 (julio-diciembre, 2011). Bogotá: Tabula Rasa, 2011

54. A diferencia de como se suele ver la estética de este "travoltismo", hay que recordar que también la cultura disco tiene su origen en la contracultura norteamericana. Saturday Night Fever se basó en un estudio llamado "Tribal Rites of the New Saturday Night" ("Ritos Tribales de la Nueva Noche de Sábado") de principios de los setenta del crítico Nik Cohn - uno de los más importantes estudiosos norteamericanos de la cultu- ra pop y rock- sobre la cultura obrera, la moda y el consumo de drogas en las discotecas marginales ítalo americanas de Nueva York. La película mostraba veladamente nuevos tipos de libera- lidad sexual, e incluso de androginia, que fueron elementos progresistas de la contracultura en esa década y que estaban muy emparentadas con la cultura afroamericana y la música funk y rithm and blues. A ese respecto hay que repetir que el posterior desarrollo de lo que ahora se conoce como "chicha post punk", y que es una expresión acabada del ingreso de la cultura masiva a la cultura musical andina, empezó como imita- ción del disco.

70

71

72

ÍNDICE

La taL

También en esta colec- ción:

· Alosrrroqueritosles está gustando la cumbia y otrosescritos roquerísticos de Giovanni Bello (Bolivia)

· Notas para entender el lado oscuro del rock de Héctor Gómez (México)

· Rabiosos/Juguetes/ Perdidos de Fernando Ba- rrientos (Bolivia)

· KosmischeCumbia de Javier Rodríguez (Bolivia)

§

La colección bajoel in- flujo tiene como innoble propósito el acercar de alguna manera las estéti- cas del rock a la literatura y las ciencias sociales te- niendo en cuenta el em- pobrecimiento que siem- pre significa forzar cual- quier tipo de parcela- miento del conocimiento. Y porque de la división de la única cara de la cinta de Moebius sólo se obtie- nen dos fragmentos inúti- les, es que no reconoce- mos, no queremos reco- nocer, ninguna filiación estricta entre esta colec- ción con la literatura, ni con las ciencias sociales, ni aun, con las estéticas del rock como tal. Son los textos escogidos, por lo tanto, artificiosos e irres- ponsables, como toda lite- ratura, y he ahí también su gusto.